image
not
available





Date Due

Otto Ludwigs gesammelte Schriften

Sechster Band

Schrift (Jubiläums-Fraktur) von Bauer & Co. in Stuttgart,
Druck von Oscar Brandstetter,
Papier von Ferd. Flinsch, Einband von Julius Hager
in Leipzig.

Otto Ludwigs gesammelte Schriften

Sechster Band

Studien

Zweiter Band



Leipzig
Fr. Wilh. Grunow
1891

Herausgegeben von

Adolf Stern

Zur Ethik, Ästhetik und Litteratur



Idealpolitik

Nicht unklug würde man bei Ersinnung eines möglichst vollkommnen Staates von dem Grundsatze ausgehen, daß alle Leidenschaften zu seinem Bestehen und Erhalten ins Spiel gesetzt und zugleich mit Grenzen versehen würden, sodaß sie weder sterben noch übermächtig werden können. Just wenn die Pflichten so auf die Leidenschaften gegründet werden könnten, daß man eine Art Bürgschaft hätte, daß diese Pflichten geübt würden, eine Art Schwierigkeit läge nur darin, daß die Leidenschaft (und wiederum durch Inspielziehung der Selbstliebe) gehindert werden müßte, andre Pflichten zu übertreten, indem sie in Erfüllung einer Pflicht ihrem eignen Zuge folgte. — Im Befreiungskriege der amerikanischen Union vermißt man schmerzlich eine Volksklasse, welche durch Ehre systematisch, d. h. nicht nur in einzelnen Aufwallungen, sondern in zäher Stetigkeit zu Opfern angetrieben wurde.

Politische Freiheit

Das Streben unsrer Zeit nach Freiheit beruht bei vielen der Strebenden auf einem Irrtum. Gewiß kann unsre Selbstachtung nur in der Behauptung einer gewissen Unabhängigkeit von Menschen und Umständen sich erhalten; dies kostet uns einen immerwährenden Kampf. Es ist sehr begreiflich, wenn man die Natur des Menschen erwägt, daß er sich durch eine vorüber-

gehende große Anstrengung von der Notwendigkeit der immer fortgesetzten kleinern Anstrengung loskaufen möchte, wie der Mensch von sanguinischem Temperament sich eine Stunde lang überarbeitet, um eine Anzahl von Stunden auch der kleinsten Arbeit überhoben zu sein. In der politischen Freiheit, das heißt in dem, was man so nennt, sieht er nun die Befreiung von der Notwendigkeit des immerwährenden kleinen Kampfes, um sich gegen Menschen und Umstände unabhängig zu erhalten, was seine Selbstachtung will. Darum möchte er einen Teil des Lebens, ja das ganze Leben selbst daran setzen, jenes Wahnbild zu erwerben. Er bedenkt aber nicht, daß keine mögliche Art politischer Freiheit ihn des kleinen fortwährenden Kampfes überheben kann, daß im Gegenteil dann in der Bewährung des Errungnen eine weit größre Ausdauer im kleinen Kampfe notwendig wird, da er nach weit mehr Seiten hin seine Unabhängigkeit zu wahren hat, als vorher. Für diese Selbsttäuscher, deren wahres Motiv kein andres als Lust an der Bequemlichkeit, würde politische Freiheit nur eine Strafe sein. Wiederum aber auch eine Wohlthat, wenn er sie auch nicht als solche erkennen möchte, denn der Trieb nach Bequemlichkeit des Lebens untergräbt sich selber. Wenn er sich den schwersten Anstrengungen entzogen hat, werden die leichtern bald mit demselben Gewichte auf dem Verweichlichten lasten; am Ende wird das Leben selbst ihm zur Mühseligkeit, der Genuß beim Essen und Trinken durch schneiden, kauen und schlucken verbittert, die mildeste Luft sein Feind, weil er sie atmen muß. Frühere Zeiten strebten nach Freiheit des Kampfes wegen; das Übermaß der Freiheitssucht, die Tyrannei gab denen, welche sie unterdrückte, immer neuen Anlaß zum Kampfe; auch jetzt noch steigt bei einzelnen Individuen, in welchen reiche Naturkraft, die Freiheissucht in Herrschsucht über, die

nichts andres ist, als die andre Seite der Freiheitssucht, wie Hoffart die der Kriecherei. Aber gegenwärtig und solange die Passivität so sehr im Übergewicht ist, wird jeder Anlauf zu größrer Freiheit in größre Unfreiheit umschlagen. Überhaupt darf man nicht vergessen, daß der Mensch seine Kräfte nicht hat, um Freiheit oder sonst ein vermeintes Gut zu erwerben, sondern daß er die lebendigen Vorstellungen höchster Güter — die Ideen — nur besitzt, um seine Kräfte zu üben, daß nicht Freiheit oder eine andre Idee, sondern daß Handeln Leben ist.

Finger und Faust im Einzelleben und Völkerleben

In vielen Familien der weniger gebildeten Stände trifft man eine Anhänglichkeit der einzelnen Glieder an einander an, die man in gebildetern vergebens sucht. Man hat sie immer für eine Tugend angesehen und nicht bedacht, daß sie aus einem Mangel hervorgeht, wiewohl dieser Mangel ein Vorzug ist gegen die Emanzipation nach dem Laster zu, die einzige, die bei gleicher Unbildung möglich ist, denn auch der Verbrecher ist emanzipiert und aus jenem natürlichen Bande freigelassen. — An der Hand eines Klaviervirtuosen ist jeder Finger emanzipiert, kann die kühnsten Bewegungen machen, während die andern in völliger Ruhe bleiben; ein Holzmacher hat gar keine Hände, nur Fäuste, denn die Finger sind keiner etwas für sich, sie sind nur zusammen etwas. Der Mann kann nicht einen Finger bewegen, ohne daß die andern an der Bewegung teilnähmen. So 'ists in jenen Familien, kein Glied derselben fühlt sich als einzelnes, es ist noch nicht losgelöst vom Verbande; sein Selbstbewußtsein ist noch unvollkommen, es fühlt sich immer nur als ein Stück des größern Selbst, der ganzen Familie. Die Tagelöhnerfamilie ist keine Gruppierung von Fingern,

sondern eine Faust. Das ists, was es emanzipierten Menschen so sehr erschwert, einen vollkommnen Staat zu bilden; das ist es mit, was uns Deutschen politisch so hinderlich ist. Sitte, Religion, Naturen, selbst Vorurteile, ja diese am meisten, schließen Individuen zu größern 'und kleinern Gruppen zusammen. Je geistig freier die einzelnen, desto weniger vom natürlichen Bande hält sie mit andern zusammen. Der Wille muß für jenes natürliche Band eintreten; weil jeder seinen Willen — auch im besten Falle, wo er die andern übersieht — nur an das geben mag, was ihm selber als das Rechte oder wenigstens das Passende, das Zweckmäßige erscheint. Macht er auch im entgegengesetzten Falle mit, so thut ers nur mit halber Energie. Eine Ausnahme macht eine gemeinsame Leidenschaft — wie in den Befreiungskriegen —, die eine Art Rückfall aus der Emanzipation in die Gebundenheit, aus der Kultur in die Natur ist. Sonst — mag auch die Staatenhand des Klaviervirtuosen ein innerlich freieres Spiel gestatten — wenn es zum Kampfe kommt, ist die Faust des Holzhauers mehr wert als die Finger des Virtuosen. Ich sehe in all dem eine Erklärung des Umstandes, der in der Geschichte uns so oft begegnet, daß auf die Zeit der höchsten Kultur die Zeit des Verfalles eines Staates folgte, ja daß die Kultur, wie Nägel und Haar an Leichnamen, wohl noch wuchs, als der Staat bereits im Verfalle war. Ob nicht manche von jenen Staatsmännern, die, wie man sagt, die Zeit zurückschrauben wollten, es aus diesem Grunde thaten? Wenn uns nicht Parteihaß so blind macht, zu glauben, man könne, was uns nicht das Rechte scheint, nur aus absolut bösem Willen thun, müssen wir so billig sein anzunehmen, mehr oder weniger klar oder unklar habe ihnen jene Schlußfolgerung vorgeschwebt. In manchen künstlichen Kombinationen unsrer Zeit sehen wir in der

Volkshand einen ungebührlich, das heißt unverhältnismäßig emanzipierten Finger, dem die Bewegungen der andern nicht folgen können. Für Deutschland kann man deutsche Männer begeistern, nicht für Kleindeutschland; jenes ist eine Idee, eine Anschauung, dies nur ein Begriff, jenes ist ein Kind der Phantasie, die allen Menschen eignet, dieses ein Geschöpf des staatsklugen Verstandes, den nur wenige haben. Glücklich darum ein Volk, das zum Gesamtmuskel voll Beweglichkeit eine gemeinsame Leidenschaft hat (wie die Franzosen die Eitelkeit), im Nu ist die Gliederung von Fingern ein Ungegliedertes, eine Faust.

Christentum

— Das Christentum ist eine Religion für das Volk, eine Religion der Anschauung, nicht der Reflexion. Christi Gestalt ist das Christentum; der Glaube daher wesentlich, d. h. das Schauen der Gestalt. Wir sollen Christus lieben, und aus dieser Liebe soll alles andre fließen, es soll damit getränkt sein, d. h. wir sollen handeln so, wie wir thun würden aus Liebe zu einer solchen Gestalt, als in der Christus vor unsrer Anschauung steht. Die Gestalt soll unsre Anschauung so erfüllen, daß die Liebe, die die Folge derselben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unsers Denkens und Thuns ist, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menschen. Aus seinen Reden und Schicksalen baut sich die Gestalt uns auf. —

Der Wille

Der Wille — was ist er? Eine Bestimmung des Handelns durch die theoretische Kraft? Ist ein solches Übergreifen möglich aus der theoretischen in die praktische Sphäre? Wenigstens müßte ein Zustand der gänzlichen

Unbestimmtheit der handelnden Kraft durch sich selbst vorausgesetzt werden; und ich zweifle, ob diese jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns selbst nicht zur Leidenschaft werden kann, denn Leidenschaft, eine sinnliche Kraft, setzt ein sinnliches Objekt voraus, so wird es bald die Leidenschaft des Stolzes, die Lust, seinen sinnlichen Leidenschaften zu widerstehen, oder Abscheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe u. s. w. sein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde sich auch erklären lassen, warum Leidenschaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Person beisammen, und solchem Menschen der Weg offen steht zu großer Tugend und zu großem Laster. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Mensch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachsucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer sind die Menschen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenschaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl, gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, sogar die Ahnung, die Vorempfindung der Lust dieses Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen; aus welchem eine Leidenschaft entspringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlassen des Schlechten geht und doch Leidenschaft bleibt, weil ihr Objekt eine sinnliche Lust, ein Affektgenuß ist. So kann diese Leidenschaft den auf Unsittliches gerichteten Affekt besiegen, weil sie stärker ist, ohne deshalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu sein. Der kategorische Imperativ verlangt zu seiner Erfüllung, so wenig Kant daran gedacht haben mag, eine Leidenschaft, nämlich den Abscheu vor dem Gedanken, ein Knecht seiner Sinnlichkeit zu sein, insofern diese auf Unsittlichkeit ausgeht. Die Besiegung des Affektes, die Kant verlangt, ist nur möglich durch eine

Leidenschaft. So besiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht. Hier wären wir mit der Tugend ebensowohl auf den Materialismus geraten, wie mit der Religiosität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich ist, und ein schärfres Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforschung gelänge, den letzten Grund aller Leidenschaften im Körper aufzufinden und nachzuweisen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit streben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenschaft bei Kant war, sieht man an der Extremität, daß der kategorische Imperativ so weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieses Guthandeln als aus Unmacht und sklavischer Abhängigkeit hervorgegangen zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe gestehen, daß das, was mir immer persönlich als Norm vorschwebt: strengste Moralität bei stärkstem Materialismus, nichts ist, als die Leidenschaft des kategorischen Imperativs bis zum äußersten Extrem getrieben, ja bis zum Widerspruche. — Wenn die Theorie Leidenschaft als ein sinnliches Begehren definiert von solcher Stärke, daß es den Verstand verdunkeln oder unterdrücken kann, so scheint allerdings die Leidenschaft, die mit dem sittlichen Gebote übereinstimmt, nicht den Namen anzusprechen; aber sie stimmt nicht damit überein, weil dies ein sittliches Gebot, sondern weil ein sinnlicher Genuß oder ein Nichtsein eines sinnlichen Übels (Unlust) ihr Motiv ist. Dann wäre die Einteilung in sogenannten sittlichen Willen und Leidenschaft, obres und untres Begehrungsvermögen, bloß Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die sinnliche Kraft des Begehrens, insofern sie auf etwas geht, was der Sittlichkeit gemäß ist. — Das Christentum scheint aus diesem Gesichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von seinem Bekenner eine Leiden-

schaft, die, auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdische gerichteten verzehren soll. Der Christus, der die Tempelverkäufer austreibt, ist ein Sinnblild dieser Leidenschaft. —

Subjektiver Idealismus

Der Idealist giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anschauung gehabt und gemacht, die Sache ist ihm nur der Vorwand, uns mit seinem Ich zu regalieren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache selbst unvermischt mit seinem Ich. Er sorgt nur, die betreffende Anschauung zu einer geschloßnen zu machen, nur die Abstraktion vom Unwesentlichen besorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, sondern ein künstlerisches Spiegelbild derselben. —

Der Idealist

Der Idealist ist ein Mensch, der im Jünglinge stecken geblieben ist. Die vollständige Unbekanntschaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er selbst sich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So ist Liebe etwas Unteilbares, Unmodifizierbares. Er hat noch kein Auge für die Gestalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen und sieht doch nur sein Phantasiebild. Er gesteht sich nicht ein, was er wirklich sieht und hört. Ist sein Wahrheitssinn schwach, so täuscht er sich lieber fort und fort, als daß er seinen Irrtum sich eingestände, der ihm lieber als alle Wahrheit ist; er sagt sich vor: Mein Phantasiebild ist die Wahrheit. —

— Der Idealist liebt und achtet niemand, als sich selbst, d. h. als das Phantasiebild, das er sein Ich nennt. Denn die Dinge und Menschen, wie sie sind,

sind ihm schlecht und gemein; sie sind nicht wert, geliebt zu werden von einem Wesen, so vollkommen, wie er sein eignes Ich sich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraste seiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Diese verschlechtert er sich noch im Interesse seines Ideales. Der Idealist liebt auch außer sich nur dasjenige, was er sich als sein eignes Wesen eingeredet hat; er bildet daraus andre, jenem analoge Wesen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier schwer, sich in der Selbsttäuschung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er sich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Wesen, das er sich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten adäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengesetzten; ehe er sich zwingen ließe, den Menschen, d. h. sich selbst überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menschen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmählich muß er einen Engel um den andern in seiner Phantasie — denn anders existiert er und existieren die Dinge und Menschen ihm nicht — zu den absoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantasie ist, sich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um seinen Irrtum — denn Wahrheit ist ihm nichts — zu retten, zu dem Bilde der Menschheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menschheit, das seine Eitelkeit bedarf, vor seinem eignen Verstande und der eignen Ehrlichkeit zu retten, denn diese beiden Faktoren seines wirklichen Wesens kann er nicht für immer verdunkeln, versetzt er diese vollkommne Menschheit in die Zukunft. Ein solcher Mensch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menschen hat er nichts zu schaffen;

er liebt keinen Menschen und haßt keinen Menschen, nur seine Phantasiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menschen bemitleiden kann, der sich sein Unglück selber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menschen trotz oder mit seinen Fehlern lieben kann. —

Ideen und Leidenschaften

Ideen sind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, diese haben deshalb eine Begrenzung und stehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit ist nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeistern wollen, ist wie zu einer Reise nach Osten einladen. Wo ist Osten? Was ist Osten? ziehen wir immer östlich, so kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen sind. Die Ideen sind Kinder der Leidenschaften; diese, um sich selbst zu reizen, malen in einen individuellen Gegenstand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verstand ist verdunkelt, sonst würde er die Absurdität dieses Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja es wäre gar nicht möglich, daß es entstände. Indes, haben nicht Leidenschaften in philosophischen Systemen und positiven Religionen ihren Platz? Kant ruft den Stolz und die Freiheitssucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Christentum die enthusiastische Freundschaft, die auch Liebe genannt wird und bei einem Gegenstande andern Geschlechtes leicht darein übergeht. Leidenschaften kann man darstellen; soll man Ideale darstellen, so kann dies nur infolge der Darstellung der Leidenschaft, ihres Motives, geschehen. Will ich eine Idee darstellen, so kann ich das nur, indem ich einen individuellen Fall darstelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein, als den Namen, und es kommt auf ein Wort-

spiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit u. s. w. sind bloß Behelfe unsrer Wortarmut und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzsichtiger aus einiger Entfernung wohl Menschen von Tieren unterscheiden kann, aber nicht Menschen von Menschen. —

Gewissen und Leidenschaft

Das Gewissen beruht auf denselben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenschaft ruht. In einer Zeit, wo andre Ideen durch die vorhandne Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenschaften werden können, wird die ethische Idee, die Idee der Pflicht, eben so leicht und zur eben so starken Leidenschaft wachsen. Die Zeiten der wilden Thaten sind ebenso voll von wilden Bußen; beides hält sich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, desto größer das ethische Leiden des Menschen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht stark genug war, die Kraft der Leidenschaft zu zersetzen, konnten diesen Prozeß auch nicht mit der Substanz des moralischen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine spezifische Forderung an die Poesie, Schuld und Leiden ins Gleichgewicht zu setzen, so forderte das schon die objektive Wahrheit. Der historische Boden ist in den Menschen, ihre Beschaffenheit ist der historische Boden, so nur ist wahrhaft dramatische und tragische Darstellung möglich. Nur die Natur ist das handelnde Prinzip im Menschen, d. h. die Leidenschaft. Denn selbst das grundsätzliche Handeln ist ohne Leidenschaft für das System seiner Grundsätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundsatz zur Leidenschaft wird, so geht er schon aus Leidenschaft hervor, z. B. der einzelne

auf die Thätigkeit des Rechtssinnes basierte Grundsatz aus einer leidenschaftlichen Stärke des Rechtssinnes. Durch diese Art des künstlerischen Darstellens wird auch das Rhetorische vermieden, welches die historischen Mächte in das Bewußtsein versetzt, und von ihrem eignen Bodeu, der Sinnlichkeit, ablöst. Der historische Boden darf nicht bloß Kostüm sein, ebensowenig dürfen die Menschen nur die willenlosen Schachsteine abstrakter, in der Luft schwebender historischer Mächte sein, diese die Handelnden, und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenschaften einer Zeit muß selber in der Stärke, Macht, Rauheit und Gewaltsamkeit der Sprache das entsprechende Maß der Darstellung finden, wenn wir das Gefühl der poetischen Wahrheit haben sollen.

Typisches Schicksal

— Typisches Schicksal nenne ich das, was, wie verschieden sonst durch Einwirkung äußrer Umstände die Lebensgeschichten der Einzelnen erscheinen mögen, bei einer größern oder kleinern Anzahl von Menschen immer wie ein Thema durch ein Tonstück hindurchgeht und all diesen Leben, so verschieden ihr Äußres sein mag, eine innre Ähnlichkeit giebt. Dies typische Schicksal, d. h. die Übereinstimmung des Charakters mit seinem Schicksale in den individuellen Geschichten, die er schafft, darzustellen, ist die Aufgabe des Dichters; und es zu fälschen ist nur denjenigen Schriftstellern erlaubt, denen jede künstlerische Pflicht zu übertreten erlaubt ist, denen, die nur für das Amüsement schreiben. Wir sehen z. B. Menschen, die sich alles erlauben, die bei sich immer recht haben, mit sich immer zufrieden sind, die von andern immer fordern, was sie selbst nie leisten, die das, womit ihr eignes Thun rückschlagend sie bedrängt, auf andre schieben; dagegen Menschen,

die das bekümmert, was andre thaten, als wäre es ihr eignes Thun, die wir stets thätig sehen, gut zu machen, was andre verdarben, die von sich verlangen, was kein Mensch leisten kann, die sich nie genügen können und sich versagen, was sie genießen dürften, ja genießen sollten. Nun mag man Änderungsgeschichten schreiben, nur darf die Änderung den Charakter selbst nicht aufheben, d. h. nicht den wesentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit sich abgewöhnen, aber nie, man selbst zu sein. Durch nichts in der Welt wird der geborne Hypochonder sein Gegenteil; der es durch körperliche Krankheit geworden ist, kann durch Wiederkörperlichgesundwerden auch die geistige Hypochondie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umständen seine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft geborne. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Ironie

Die Ironie ist wie die geforderte Farbe dem Auge; wo sie nicht dem Geiste selber sich darstellt, da kommt sie ungebeten und eludiert die einseitig tragische Gravität. Daher entsteht die unbezwingliche Lust der Parodie; wo die sich meldet, da ist ein hohles, falsches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigentümlich unterscheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzosen ist statt Humors Witz; statt Ironie Persiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, dessen Stärke uns Respekt gebietet, und das sich mit diesem Respekt ganz wohl verträgt, ist ein germanischer Zug. —

Die Ideale der Gegenwart

Unsre Zeit verlangt eine andre Auffassung des menschlichen Ideales wie des Schicksals, als die Zeit

Schillers und Goethes. Ein Glück für uns, daß unsre Zeit schon weit genug von jener goldnen liegt und so viel eigne Geschichte gehabt hat, daß in ihr sich neue Ideale soweit vorbilden konnten, daß sie sich bereits der Gestaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt als Gestaltung. Nur darf der Dichter sich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuschen lassen, deren Menge aber eben das Bedürfnis eines Ideales beweist. Es gilt jetzt nicht, in absichtlicher Opposition gegen allen Realismus zu stehen; es gilt vielmehr realistische Ideale darzustellen, d. h. die Ideale unsrer Zeit. Ganz verkehrt ist es, Ideale einer vergangnen Zeit nachzudichten, die schon ihre möglichst schöne Realisierung in den Gestalten der großen Dichter dieser vergangnen Zeit gefunden haben; ebenso, ihnen gegenüber bloß negierend, opponierend zu verfahren; vielmehr ist es die Aufgabe, den Idealen, die noch gestaltlos, als bloße Sehnsucht in den Herzen und Köpfen der neustrebenden Gegenwart zittern, die Gestalt zu geben, in der sogleich jeder Zeitgenosse das erkennt, was er hegte, aber nicht gestalten, d. h. nicht anschauen konnte. So lehrt der wahre Dichter seiner Zeit, wonach sie sich sehnt, die ideale Form der Menschheit, wie seine Zeit sie fordert — er lehrt ihr ihr Bedürfnis und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muster. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weise, den gefundnen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau bestimmt sind zwischen der Dichtung der goldnen und der Dichtung unsrer Zeit, fällt alle Opposition weg, und wir können unsre großen Dichter verehren, ohne unsre Bestimmung zu verwirren; ja wir können aus dem Umstande Mut gewinnen, daß unser Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter ist als das ihrige. — Bei

meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein andres Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unsrer klassischen Dichtung, ein andres der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr bloß die passive Seite —, ein andres Ideal des Erhabnen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unsers Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unsers privaten Atmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr Predigen von unsern Idealen, Reflexionen darüber, sondern Vertiefung derselben in das handelnde Leben, konkrete Darstellung derselben. Wir müssen aus dem Paradiese der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurücksehnen nach der schlaffen Ruhe, sondern mit der Freude an unsern Kräften, am Kampfe selbst. Kraft verlangen wir von unsern Idealen, das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügnerische Attitüde der Selbstbespiegelung hassen wir als Schwäche. Gesundheit, d. h. Naturgemäßheit der menschlichen Verhältnisse verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beschämung durch Weiber, keine Helden, die sich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotisch unsre Bildung und Litteratur aussieht, ein Streben zur Natur und Gesundheit zurück ist allenthalben vorhanden, die Krankheit ist nur die Anstrengung der Natur, die Gesundheit herzustellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erst, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwischen Himmel und Erde" am Apollonius mißfiel. Ebenso, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fort-

gehen muß, von welchem ich in Himmel und Erde abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis frei machen, dann muß ich konsequenter in meinen Intentionen sein, was mir nun, da ich zum Bewußtsein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realistisches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtsein vor, als daß es durchgängig von diesem bestimmt gewesen wäre. Den Mut, endlich nun erst zu sehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erst J. Schmidts Zueignung seines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch seine Ansprüche auf meine Dankbarkeit um ein Großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und seine Zeitgenossen) hat mehrere große Verdienste; nächst der Ausmittlung der Stelle, die Schiller in der Litteraturgeschichte gehört, ist es selber ein realistisches Kunstwerk. Es ist Schmidt gelungen, was Schiller selbst bei seinen tragischen Helden nicht gelang, oder was er absichtlich versäumte, vielleicht seiner Natur nach nicht vermochte, aus der historischen Person Schiller den Typus oder das realistische Ideal zu entwickeln, nicht ein absolutes in ihn hineinzutragen, wie Schillers Verehrer, der Manier ihres Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schillers Selbstaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographisch nachgebaut, und so wird seine Gestalt erst imposant; dargestellt, wie Schiller an seinen immer höhern Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meist durch weise Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen und ebenso durch weise Beschränkung seiner eignen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zusammengesetzt. Wenn das Beispiel eines großen Mannes seiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen soll, ist es nur möglich, wenn sie es in so reinem Spiegel sieht, ohne falschen Nimbus.

Die idealistischen Verehrer Schillers gestehen eigentlich, daß er ihnen, wie er ist, noch nicht genügt; da sie sich bestreben, ihn nach seiner eignen Weise noch zu idealisieren. Ein Idealist ist eigentlich ein Mensch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos ist; sein charakteristisches Merkmal ist daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erst mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und schön erscheinen soll. Das Poetische ist ihm das Geschmückte; von Schmuck umhängt nimmt er die bare Prosa für Poesie; ungeschmückt scheint ihm die reinste Poesie Prosa. —

Verhältnis von Poesie und Leben

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poesie mehr hatte — nämlich das, was sie abgetrennt Poesie nannten. Das sittliche Urteil wurde zum ästhetischen; in der Poesie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu schlecht nennen muß. Lieber gar keine Poesie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht stählt, sondern verweichlicht fürs Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm ist an Interesse, da soll die Poesie mit ihren Bildern es bereichern; sie soll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnsucht erregen wo anders hin, sondern soll ihre Rosen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgespiegeltes Paradies locken, sondern das Dürre uns grün machen. Sie soll den Nutzen der Armut und Beschränktheit und die Gefahr des Glückes zeigen u. s. w. — Aristoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid, und ähnlicher Bewegung durch diese. Darunter versteht er wohl das, was man vollkommne

Fassung des Gemüts nennt; und so wäre der Zweck der ganzen tragischen Poesie, dem Menschen zu dieser Eigenschaft zu verhelfen. Überhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunst — Lebenskunst zu lehren; Selbstkenntnis durch Menschenkenntnis, Kenntnis des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer diese besitzt, wird auch jene Gemütsfassung erringen. Die Shakespearische Tragödie erfüllt diesen Zweck vollkommen, und auch das unterscheidet sie von der revolutionären Kunst, die aus jener Fassung eine einseitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei u. s. w. gemacht hat. Im Shakespearischen Drama wird ein Kampf mit einem selbstverschuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält sich unparteiisch; er steht auf der Seite der Sittlichkeit, und es ist ihm bloß darum zu thun, zu zeigen, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich ins Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär; es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft ist und gegen die Verhältnisse kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, sondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältnisse, die Situation siegten über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt; sodaß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt genau mit der sogenannten Humanität zusammen, die die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustande der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von sich hinweg auf etwas andres zu schieben. Nichts aber verträgt sich weniger als dies mit jener vollendeten Gemütsfassung. Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals, und der Dichter ist der Anwalt der Opfer.

Das Publikum hat sich daran gewöhnt und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigne. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den Einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rottuchner Zunge, dann zieht er die Rüstung goldner Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildnis los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt ins Herz. —

Allgemeine Kunstforderungen

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Absicht und Zweck der Kunst ist, so muß dem Zuschauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nötig ist. Die Ruhe und Kühle, die innre Unbeteiligtheit führt dazu. Lyrische Vertiefung, rhetorische Steigerung, zu großer Wirklichkeitsschein heben diese Ruhe und Kühle vor allem auf; man enthalte sich ihrer, sonst singt man einem etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klassischen Komponisten entwickeln einen Gedanken so reich, sie sprechen ihn so beredt aus, lassen ihn ausschwellen und ausklingen, sie reihen eine Menge besondrer Gedanken an einander; die neuern wissen oft keinen einzelnen zu verwerten, aber auch keinen wertbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollstän-

digste Illusion zu erzwingen. Die Schönheit existiert für Phantasie und Verstand; auf diese beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das sittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, sondern im Gegenteile befriedigt werden muß. Unmittelbar wende man sich an keine andre Kraft im Menschen, als an diese beiden Agenten in Sachen der Kunst. Was beide, Phantasie und Verstand, zugleich befriedigt, das ist der bildliche Gedanke; jede Metapher ist ein solcher im kleinsten Raume; ganze Szenen, wenigstens Reden können ein ausgeführter, gegliederter bildlicher Gedanke sein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende ist das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unsern Augen sich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie so weit getrieben werden, daß wir sie nicht mehr mit dem klaren Bewußtsein anschauten, sie sei nur Nachahmung. — Die Disposition des Verstandes aber im Geiste poetischer Behandlung muß durch Phantasie emanzipiert werden; ein Ausbrüten des Verstandeseies durch die Phantasie; ein allmähliches Herauslecken des Bären. — Die nackte Sprache des Verstandes ist so wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn sich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugsam eintieft, so wird einem schwindlig, und das Ganze gleicht einem phantastischen Traume. — — Um ungebrochne Verse und damit Fluß und Geschmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, schaukelnden poetischen Flusses, braucht Shakespeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, selbst Tautologien, wie „unser Blut und Rang" u. s. w. Dergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klar-

heit und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier ist ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräsentation bei Nachdruck und Kraft; dessen, was ich gewöhnlich das Unlyrische, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Disposition künstlerisch ausgeführt. So ist z. B. die Expositionsszene des Lear eine repräsentierend breite, plastische, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatische, metrisierte Prosa. Ein Muster ruhiger Steigerung ist das Gespräch Lears mit Kent, das mit dessen Verbannung endet, und zwischen dessen Anfang und Fortgang als Parenthese eine Rede an die Schwiegersöhne die Übertragung enthaltend eingeschoben ist. Der Fortgang hat nun gleichsam eine dialogische Motivierung. — Im Lear ist nichts, als die großen unzerspaltnen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts ist hereingeborgt, aber auch nichts, was in dem einfach großen Verhältnisse liegt, ist blind geblieben. Keine Maschinerie, als der einfache, große Idealkausalnexus. Die Hauptsache immer dabei die Kritik des psychologisch-ethischen Charaktertypus, d. h. die Beleuchtung und Beurteilung sowohl des Guten, Schönen und Vorteilhaften, als des Übeln, Unschönen und Gefährlichen desselben, die Fabel ein ethisches Muster und Warnungsbild zugleich. —

Schelling über Kunst und Natur

Schellings Grundgedanke — in der „Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" —, daß das in der Natur in der That Seiende, der im Innern der Dinge wirksame, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeist vom Künstler darzustellen sei u. s. w. — auf die Kunst-

technik gewendet, heißt: Der Künstler soll vor allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organischen Zusammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; also von der Natur des Einzelnen nur das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne soll seine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illusion für sich ansprechen. Die Natur des Werkes soll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianische Venus; kein Zoll Fleisch daran ist wahr und macht die Wirkung empirischer Wahrheit, aber das Ganze ist wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Notwendigkeit der einzelnen Teile, sondern die Notwendigkeit ihrer Zusammenordnung und Zusammenstimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künstlerisches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, sondern die Phantasie. Ersteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, so würde es die Phantasie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf Einzelnes geht u. s. w. — Fasse zusammen, und du wirst überzeugen; denn die Überzeugung durch Phantasie und Gemüt ist etwas ganz andres, als die Überzeugung durch den Verstand. Die Anstrengung zu letzterm ist der Tod der Kunst. — Phantasie und Gefühl sind die Faktoren alles Glaubens; der Verstand ist der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Überzeugung, aber dies ist ein Prozeß, auf welchen wegen seiner Weitschweifigkeit das Drama besonders sich nirgends einlassen kann. So hebt das im Einzelnen Nachweisenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuschung auf und kann doch nie bis zur Überzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas wesentlich nichts andres, als was sein

einfachster Kern gab; die Absicht desselben ist nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andre Richtung, nicht eine fremde Beimischung, nur die äußerst mögliche Fülle und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen ist es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geist, der Natur scheint," so hat Kant den Genius definiert. Er hat das abstrahiert aus Geisteswerken, die Naturwerke zu sein scheinen, und vom Werke auf die Kraft geschlossen, die es hervorbrachte. Shakespeare ist immer infolge solchen Schlusses als ein solcher Genius angesehen worden. Wie paßt dazu sein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin so glatt und zart,
Daß deine Kunst natürlich wieder wird!

Er — Timon hier — will sagen: Du bist der größte Dichter Athens; deine Kunst so groß, daß sie nicht mehr als Kunst, daß sie als Natur erscheint, daß deine Kunst natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunst entstanden scheinen. Und das letztre will Kant sagen. In der That aber ist die sentimentale Poesie, die man der naiven Poesie oft und gewöhnlich so entgegensetzt, als sei sie mehr Sache des bewußten und die naive mehr des unbewußten Kunstvermögens, vielmehr eben das Symptom des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verständnis des Kunstmäßigen stehen gebliebnen Geistes. Und wird der naive Poet geboren, so heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen ist, zum klaren Bewußtsein durchzudringen geboren; nein, im Gegenteil, so heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchstmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieser Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht bloß zur Klarheit einer Erfordernis, einer der Kräfte, die

zusammen den Poeten machen, sondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnismäßigkeit aller. Denn der Poet ist ein Macher, ein Könner, was den Wisser einschließt; aber der sentimentale ist mehr ein bloßer Wisser, ein Denker, als ein Dichter, Macher. Das Können ist nicht im einfachen Nichtwissen, sondern das Können ist wiederum in Instinkt verwandeltes Wissen. So vergißt gewöhnlich Schiller, sowie er als Dramatiker in seinen Ideenschwung gerät, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. gestalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtsein genug zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewissen Menschen zu denken, der nicht er ist. Zu den Erfordernissen des Künstlers gehört die große Selbstverleugnung, die persönliche Bescheidenheit, die in ihrem Werke verschwindet, von der die Gottheit selbst überall Beispiele, oder vielmehr von deren Gegenteil sie nie ein Beispiel giebt. Der Mangel dieses Erfordernisses ist, wie alles Schlimme in der Welt, zunächst eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller seinen Aufsatz über die naive und sentimentale Dichtung schrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit andrer Art. Die Sache war die: in seinen ersten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wissen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war sein Wissen durch Studien ungemein gewachsen; dieser Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon seiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen lassen. Er zweifelte an der Kraft, diesen Prozeß noch in sich zu vollziehen, auf der andern Seite erlaubte auch nicht seine materielle Lage, die nötige Zeit daran zu wenden; so stellte er denn das Halbfertige als eine Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im ganzen und großen in sich durchgemacht und machte ihn im kleinen noch immer durch; wenn das Wissen immer

zunimmt, muß der Prozeß fortdauern — gleichsam eine poetische Verdauung und Ernährung —, er nennt ihn, wo er davon spricht, das „Zerschlagen der Selbstbespiegelung.“ Jeder Mensch muß, um ein fertiger Mensch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, desto stärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zusieht, wird man die Parteiung zwischen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Mensch in sich selber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im andern. Die Menschen, die noch am wenigsten von den Schlacken der Selbstbespiegelung gereinigt sind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in sich selbst; daher ist es meist die Jugend, die für Schiller schwärmt, die Fertigen zieht es zu Goethe; das vollkommne Verständnis Shakespeares setzt noch mehr voraus; denn in ihm ist von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erscheinen, gar keine Spur mehr. —

Kunstideal

Die eigentliche Bestimmung einer Kunst kann nur das sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das ist in der plastischen Kunst die körperliche Schönheit. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur im Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideales. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptsächlich in der Form, wohl auch in der Karnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poesie muß nun Ideal der Handlungen sein, nicht Ideal moralischer Wesen, denn es würde Übertreibung sein, von dem Dichter vollkommen moralische Wesen zu verlangen.

Stufenfolge der Künste

In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Be-

seelung, in der der Künste der Zeit ein Hinstreben nach immer stärkrer Verleiblichung; beide treffen in der dramatischen Kunst als in dem höchsten jenem ihren Streben erreichbaren Punkte zusammen. Baukunst, Skulptur, Malerei — Drama — Epik, Lyrik, Musik. Die bildenden Künste geben den Leib, zu welchem wir die Seele selbstthätig hinzuthun müssen, die Zeitkünste geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müssen; die dramatische Kunst giebt einen beseelten Leib, eine verleiblichte Seele, Gestalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Technik des Malers, Musikers und Dramatikers

Fast die ganze malerische höhere Technik kann in die dramatische Poesie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperspektive (Linienperspektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Konturen und reichem Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, desto schärfer umrissen und weniger detailliert (Luftperspektive). Die Zeichnung der Charaktere. Hier außer der Korrektheit, der Stil, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Gestalten sich möglichst wenig decken, und man nicht die Gestalt in ihren Gliedern zusammensuchen muß. Modellieren, die Rundung und das Heraustreten der Gestalten und Glieder. — Pastoser Farbenauftrag hilft zur Modellierung, der breite Pinsel zum Stile. Die Stimmung gehört der Malerei und Poesie gemeinschaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil sie nur einen Moment darstellen kann, weil der dargestellte eine Moment ihr Ganzes, das schön sein soll, ausmacht. Das Drama braucht die Dissonanz nicht zu vermeiden, weil es dieselbe auflösen kann; wer nur einen Akkord anschlagen kann, wie die Malerei, muß einen konsonierenden an-

schlagen. — Was an der malerischen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Musik entlehnt werden. Der Kontrapunkt der Charaktere, der doppelte Kontrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauspieler. Sie geht also noch eine Synthesis ein. Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird.

Reinhaltung der Kunstgattungen

— Der Dilettantismus verwischt die Grenzen. Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommnes zu leisten vermag, nun seine Vielseitigkeit auf Kosten der Künste selbst ausbeuten will. Das haben die meisten Bestrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einseitigkeit sich zum Gesetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß, und nicht eingestehen will, zur Tugend. Man sehe nur die Vorreden neuester Dichter zu ihren eignen Werken. R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. Um diesen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingestehen zu müssen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Instrumentalmusik). Aber auch die Oper braucht jene Kunst, wenn sie ein wahres Drama, d. i. Entwicklung ist. Er braucht eine ganz besondre Art von Operntext, wenn er seine Stärken geltend machen und seine Schwächen verbergen will. Das mag ihm gestattet sein; aber seine dilettan-

tische Beschäftigung mit Poesie hat ihn nun befähigt, sich einen solchen zu schreiben. Um nun nicht vielleicht sich selber eingestehen zu müssen, daß dies ein Behelf bloß zum besten seines eignen eingeschränkten Talentes ist, stellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht stehen, und so avanciert der Operntext, der für seine individuelle Begabung der beste, zum Musteroperntext, dieser zum Drama, dieses zum Musterdrama u. s. w. Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künstlerischer Charlatanismus unsrer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt sich aber auch in der Malerei. Nicht mehr ists der musikalische oder der malerische Gedanke, den beide Künste verarbeiten wollen, sondern der poetische. — In die dramatische Poesie mischt sich die Spekulation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darstellungskunst eine schöne Redekunst gemacht, das Schauspielerische durch das Deklamatorische verdrängt. — Ein Maler, der poetische Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, ist wie einer, der deutsch dächte, indem er französisch schriebe oder spräche. Der Maler soll malerische Gedanken ausführen. Ferner soll der Maler historienmalerische Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landschafterweise. — Ob, daß die Maler jetzt poetische Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der spezifisch malerische Sinn erstorben; sie sind nun doppelt dazu gedrängt, weil sie fürs Publikum schaffen müssen, und weil sie als Teil des Pubiikums selbst unter den Gesetzen und Bedingungen der Zeit stehen. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker

Der Lyriker singt sich und für sich, d. h. ihm selbst, wie der ein Gesangbuchslied in der Kirche singende;

selbst in Gesellschaftsliedern ist dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es sind hier schon zwei Faktoren, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, ist das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen schon eine Abgekühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargestellten Personen der Handlung, hinter welchen der Dichter verschwindet. Es hat drei Faktoren. — Eigentlich müßten die Schauspieler selbst die Dichter ihrer Rollen und so des Stückes sein, und zwar in dem Augenblicke der Darstellung. Die comedia dell'arte ist eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß sich, wie die Rede von einer Person zur andern übergeht, in die verschiednen Schauspieler, und mit jedem sich in die dargestellte Person versetzen. Nicht unmittelbar in die dargestellte Person, weil nicht diese dargestellten Personen selbst das Stück spielen; es würde dies nur eine andre Art epischer und lyrischer Dichtung werden, aus diesen beiden zusammengesetzt, und nicht für die äußre Bühne, sondern für den innern Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Personen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker sie schildert und allein schildern kann, in Betracht. Es sind also nur eine gewisse Anzahl eigentlicher Darstellungsmittel vorhanden, auch bloß andeutende, von Volksmassen, Gefolge, Soldaten u. s. w., mit denen operiert werden, die der Dichter genau kennen muß. Da nun ohne alle Täuschung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, so muß der Dichter auch die Künste der Täuschung verstehen, durch welche es einem Menschen gelingen kann, mittelst seiner eignen Persönlichkeit eine gedachte Persönlichkeit darzustellen. Mit andern Worten, er muß den betreffenden dramatischen Menschen aus dem Schauspieler und aus dessen Kunst herausdichten; da der Schauspieler nicht zum

Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauspieler werden. Es versteht sich von selbst, daß vom Schauspieler hier nur als vom Künstler die Rede sein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darstellers, welches nicht aus dem Wesen seiner Rolle hervorgeht, abzuweisen ist. Aber den ähnlichen Fehler d. h. das Rhetorische u. s. w., und selbst, was poetische Schönheit an sich wäre, aber an unrechter Stelle stände, überhaupt sich von dem dramatischen Zwecke loslöste, das muß auch der Dichter sich versagen. Die dramatische Kunst ist ein Ergebnis der gegenseitigen innigsten Durchdringung der beiden Künste, der Poesie und der Schauspielkunst; sie verlangt daher vom Dichter wie vom Schauspieler, Selbstentäußerung, Hingebung an die gemeinsame Aufgabe. Der Dichter darf nicht so eitel sein, auf Kosten des Schauspielers, dieser nicht, auf Kosten des Dichters glänzen zu wollen. In diesem Punkte besonders müssen wir vor dem Muster unsrer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauspieler zum bloßen Deklamator und Rhapsoden herabwürdigten. Dadurch wurde der dramatische Sinn des Publikums verdorben, die Schauspielkunst dem Verfalle entgegengeführt, der fast unabwendbar wurde, als die Schauspieler sich in die Verkehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunst nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der andern zur Folge hat, so geschah es auch hier. Als der schauspielerische Trieb in den Schauspielern reagierte, den sie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, schufen sie sich selbst welche und regten andre an, ihnen welche zu schaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatischen Dichters an jenen Mustern immer mehr verkennen lernte und den Weg, sie zu lösen, verloren hatte, — nur der Schauspieler allein herrschte und der Dichter nur das

notwendige Übel schien, dem man sich entzog, so sehr man konnte. Die Poesie war nun im Schauspiele keine Kunst mehr, nur eine Kunstfertigkeit, aber die Schauspielkunst auch nichts beßres. — In neurer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg gesucht; auch an Schauspielern fehlt es wohl nicht, die ihrerseits Bedürfnis nach der wahren dramatischen Kunst fühlen; auch im Publikum zeigen sich Spuren der Sehnsucht nach dem wahren Drama. Aber all das ist zu vereinzelt; wir sehen gute Muster, Shakespeare und Lessing, aber wir sehen der falschen von beiden Seiten der Ausartung weit mehr. Dem Dichter, der dramatisch schaffen möchte, fehlt der Schauspieler, dem Schauspieler der Dichter, beiden das Publikum. Ist zu hoffen, daß eins dem andern erstarke und das andre den Mut behalte, auf dem Wege — es ist ja erst der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß! — fortzugehen, bis der andre erstarkt? Die Intendanzen beginnen ihre Aufgabe rein vom Geldstandpunkte aus anzusehen. Die Stücke werden am häufigsten gegeben, die Schauspieler am meisten ausgezeichnet, die am meisten einbringen — ähnlich wie die Pferde eines Kunstreiterprinzipals —, und die Schauspieler bringen am meisten ein, die dem verkehrten Geschmacke des Publikums am meisten entgegenkommen. —

Die poetische Empfindung

Weder soll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eignen Gestalt geben, noch soll er im Zuschauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, sondern poetisch erhöhte Gefühle, die er nicht als Last und Pein, sondern als Vergnügen, als Lust empfindet, die er sich gerne zurückruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müssen in Faktoren poetischer,

künstlerischer Wirklichkeit umgesetzt werden, ehe sie zum poetischen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetische, die Charaktere müssen poetische, die Motive, Dialog und Sprache müssen poetische werden. Das Unmittelbarwirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, sondern mit ihrem gereinigten, geschloßnen poetischen Bilde. Alles völlig abgelöst von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze stilisiert, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geistgeschwängerte Wirklichkeit. —

Dichterische Objektivität

Freilich kann der Dichter nichts geben, als sich selbst, d. h. wie der dargestellte Charakter in dem dargestellten Zustande eine Modifikation seines eignen Wesens und dadurch seines eignen sympathetisch erregten Zustandes ist. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darstellung liegen. Was er als Mensch an sich selbst erlebt, stellt er als Poet, als außer ihm existierend dar. Ist er ein wirklicher Dichter, so wird sein leidender Zustand schon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit sein; er wird bei der Darstellung wenig thun müssen, ihn völlig in Poesie zu verwandeln. Am besten, er fixiert nur die Empfindungen und leiht ihnen dann poetisch-bewußte Gedanken, vom Geist getränkte Vorstellungen der produktiven Phantasie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er setzt ein entsprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Glut dargestellt werden, so kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild seiner eignen geben; die Seele ist glühend, aber die Hand fest und kühl. Er veräußert die Symptome der Empfin-

dung, die er an sich wahrnahm, und stellt sie in der Form seines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens u. s. w. Schon diese Darstellung der äußern Zeichen objektiviert, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von diesen äußern Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptsächlich daran, daß er diesen Zorn durch das Medium eines zornigen Menschen darzustellen habe. Nicht die Materie des Zornes, sondern seine Form, seine äußre Erscheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt sich durch seine scheinbare Absichtslosigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen sucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigstens nichts an ihr gelegen zu sein scheint. Die Blumen in einem abgelegnen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivität und Objektivität, weil sie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben scheinen; das giebt überhaupt der einsamen Natur diesen Wunderreiz. Wie hat sie diese Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modelliert, mit welcher Hingabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Mensch sieht; welche wunderbare Klänge hat sie dem kleinen einsamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht keiner hört! Und wird der kleine Sänger während seines Liedes einen Horcher gewahr, so steigert er seine Mühe nicht gefallsüchtig, nein! er fliegt scheu davon und sucht sich eine Stelle aus, wo ihn niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft seiner kleinen Brust zusammen zu einem Liede, das sich selber gilt. Dagegen sieht man, wie der sentimentale Dichter alles aufbietet, um sich selbst bemerkbar zu machen, wie er den Gegenstand, der ihm den Beschauer verdecken könnte, beseitigt, um nun alle seine Reize spielen zu lassen, zu zeigen, wie schön er fühle, welchen Geist er habe; und so wird ihm sein geliebtes, von

ihm selbst bewundertes Ich zum Medium; er sagt: seht, der Gegenstand scheint euch schön, weil ich, der Schöne, des Gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding ist gemein, das Schöne bin ich selbst. Im naiven Dichter ist die echte Naturfrömmigkeit; er singt wie der Einzelne in der Kirche für sich mit; der sentimentale Dichter ist wie der Solist in der Kirchenmusik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur ist, dieser zu sich selbst. Der naive Dichter singt, wie der Vogel singt, der sentimentale wie ein Konzertsänger; der eine aus innerm Triebe, der andre, um bewundert zu sein. Auch wo er naiv erscheint, hat er diese Absicht. Das ist der Unterschied von Schillers und Goethes naiven Stellen; der eine geht in seiner natürlichen Gestalt, der andre kleidet sich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive selbst gar nicht darzustellen, seine Darstellung an sich giebt den dargestellten Gegenständen Naivität. So werden die Gestalten des sentimentalen Dichters immer etwas von seiner eignen Gefallsucht haben oder zu haben scheinen. Er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen: Das bin ich. Wer bei sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Anteil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzusondern imstande ist, der wird diesen Eindruck selbst bei sehr pathetischen Gegenständen immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei sentimentalischen wird er immer etwas ernst und anspannend sein. Das macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen, sie handeln auch wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unsrer Einbildungskraft erfreuen und auch weiter nichts als diese suchen, bei sentimentalen dagegen die Vorstellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben und also immer zwischen zwei verschiednen Zuständen ins Schwanken geraten.

Dieses Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geschlossenheit und poetische Wahrheit abgeht. Wie ist immer Gegenstand im Liebesgespräche in der Mondnacht, in Romeo und Julia, immer Darstellung der Gestalten und der Leidenschaft, wie alles nur sinnlicher Vorgang, Typus! — Der Dichter muß freilich reflektieren; er kann ohne Gerüste nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüst, sowie der Bau fertig ist, und sucht jede Spur davon zu verwischen. Wer aber mehr Denker ist als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüst den Dichterbau an Wert übertreffen; ihm ist es nicht zu verdenken, wenn er es stehen läßt, da ohnehin sein Dichterbau allein ein kahles Ansehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt bloß Dargestelltes, bloß den Bau, der sentimentale giebt die Materialien, Risse u. s. w. mit dazu. Nichts steht dem Künstlerischen so schroff entgegen als das Künstliche. —

Die Flucht vor dem Trivialen

Wir Neuern ergreifen jede Gelegenheit, zu frappieren; wir scheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappieren, wenn diese das Gegenteil von dem thun, was der Zuschauer erwartet. Hebbel hat diese Flucht vor dem Trivialen am weitesten getrieben, er sucht mit jedem Worte zu frappieren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Überraschung in sich haben, sind bedenklich. Der Reiz des Überraschenden darin stumpft sich bald ab, und es bleibt nur das Absonderliche, Unvermittelte; und dies stört, wenn es nackt ist. Es stört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart ist; aber der angenehme Mischteil ist überwiegend, solange jener Reiz neu ist, und so hat die Störung solange etwas Angenehmes. Diese Flucht vor dem Trivialen ist eigentlich das Grundwesen der

Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweisen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies suchte er durch Geist zu balancieren; der Einstimmung des Zuschauerherzens war er gewiß. Goethe suchte es durch starkes Individualisieren und Gemütsinnigkeit zu besiegen. Goethe wie Shakespeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menschheit näher zu bringen," oft bis zum Überspannten, ja bis zum Rausche und so zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philosophie und lyrischen, rhetorischen Schwung zugleich an. Aber das unterscheidet ihn von den Romantikern, daß er im ganzen und großen seines Objektes selbst der Natur folgte, wenigstens der subjektiven. — Im Timon Shakespeares ist einmal der Ausdruck „die Kunst, die wieder Natur wird." Dies ist die wahre Kunst. Unendlicher Gehalt, genau bestimmte Wirkung, ideale Geschlossenheit, Einheit in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht seinen Stoff (im einzelnen) durch die Form vergessen; der sentimentale Dichter verläßt den Stoff und schwelgt in leerer Form.

Nachahmung

Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweist. Ihr Hauptaugenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu

geben, den Kreis abzuschließen. Ein solches typisches Zubehör ist Schuld und Strafe, Charakter und Schicksal als Folge seines Thuns. Es zeigt uns Charakterformen verkörpert, die uns aus der Erfahrung bekannt sind. Es sind Menschen, wie wir selbst, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erscheint. Findet nun der Dichter in der Geschichte oder in seiner Erfahrung ein faktisches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift, und das auch andre zu ergreifen verspricht, so ist dies ein tragischer Stoff. Oft ruft uns nach den Gesetzen der Assoziation ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Teilvorstellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorstellung eines vollständigen typischen Charakters ins Gedächtnis, und wir selbst müssen ex ungue leonem ergänzen.

Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darstellung ist in Stoffen aus ältrer Zeit, mit denen man nach dem Gesetze der Erinnerung verfährt, sie konzentriert und die feinern Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgiltigen Neben der Gruppe, so wird sie auch

von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Szenen abstrahieren, sie wird stetig von Ursache zur Wirkung gehen, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Szenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und sie ausmalen, je weniger interessant, desto schneller wird sie darüber hinwegeilen; sie wird dem besonders Anziehenden zueilen, vor dem Abstoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin lebende übersah, vom Moment hingerissen, werden ihm nun heraustreten, Rat und Lehre sich daran knüpfen, da das Ganze übersehbar ist und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloser Raub des Augenblickes war. Seinem moralischen Gefühle wird der Punkt sich einprägen, aus dem das Schicksal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derselben Leidenschaft begossen, aus der der Punkt entsprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, ist nun durch die Fassung der Zeit, durch die Übersicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neuheraufgerufnen ist das Ende, das Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die andern Charaktere und ihre Motive hineinsehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte in der Blendung und Verdunklung des geistigen Auges durch die gegenwärtige Leidenschaft, die er nun als eine vergangne in ihren Wendungen vor sich sieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo sie ihn zum Schaden forttrieb, wo sie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß ist milder, und die damals Gehaßten und halb absichtlich oder noch schlimmer Verkannten stehen nun in ihrer wahren Gestalt vor ihm. Er begreift alles, so fremd es seinem jetzigen Menschen ist. —

Episches, lyrisches und dramatisches Talent

Die Bedingung alles poetischen Schaffens ist eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenstand sich nicht völlig von der Stimmung loslösen, sie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyrisch. Der geringre Grad von Lebendigkeit der Phantasie, der ihr Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darstellt, bezeichnet das epische, derjenige Grad, dem sich das eigne Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatische Talent Bei beiden letztern tritt das Gebilde als ein selbständiges Wesen aus dem Mutterschoße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenübersteht als auf sich selbst; bei der erstern bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyrische Poet als sein eignes, wenn er sich auch selbst in eine andre Persönlichkeit hineinversetzte; der epische und dramatische aber als das eines besondern, von ihm selbst unabhängigen Wesens; der letztre fühlt diese Zustände seines Geschöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derselben Intensität, mit der der Lyriker das eigne fühlt. Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten. Die extensive Seite repräsentiert der Epiker, die intensive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andre modifiziert. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt sich zunächst die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menschlichen Gestalt, d. h. des Helden in seiner charakteristischen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer musikalischen Figur spricht —, gewissermaßen die sichtbare Veräußerlichung derselben in einer aus ihnen zusammengesetzten Gebärde. So sah ich den Erbförster zuerst — ehe ich noch von der Fabel etwas

wußte — in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: „So sollte man doch gleich die Bestien totschießen" — „Recht muß doch Recht bleiben" und „ich hab Unrecht." —

Grenzen des Poetischen

Die Grenzen des Poetischen sind schwer zu bestimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung ästhetisch machen kann, z. B. alles, was an das Kriminalistische erinnert. Alles Stroh, das die Darstellerin des Gretchens an sich hängen hat, kann das Ästhetische der Szene nicht so beeinträchtigen, als die bloße Nennung des „Zuchthauses" thun würde. Alles Kleinliche ist unpoetisch, daher alle Darstellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darstellung mag idealistisch oder realistisch sein. Ist sie idealistisch, so fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt ist. Ist sie realistisch, so kann sie höchstens mit dem treuen Porträt — in der Malerei — rangieren.

Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung; sie ändert nicht, was geschehen, aber sie mildert es künstlerisch. Daher sind, wenn alles andre gleich, die Stoffe poetischer, die in der Vergangenheit liegen; sie erlauben eine künsterische Darstellung. Wir haben keinen andern Maßstab, sie zu messen, als das rein Menschliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächsten Nähe ist es anders. — Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht bloß stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitssucht, Liebe können es sein; Trunksucht, Spielsucht, Putzsucht nicht, weil sie weder an sich groß sind noch auf einen großen Gegenstand gehen können. Im Poetischen ist jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantasie. Sie nimmt

die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menschen, nur größer, sonst wie sie in der Wirklichkeit sind. Das für den Zweck der Darstellung unwesentliche läßt sie fort. Auch die Karikatur kann poetisch sein, das treue Porträt nicht. — Das Poetische bleibt sich in aller Zeit gleich, das Ästhetische nicht. Letztres hängt ab von dem Bildungsstande einer gewissen Zeit.

Dichter und Rhetor

Ich möchte an die Stelle der naiven und sentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegensatz des Dichters und des Rhetors setzen — Darstellung, Schilderung, Besprechung —; darstellend entwickelter Gehalt des Stoffes —; dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunsttriebe hervorgehendes; von Ehrgeiz, Ruhmessucht u. s. w. vermitteltes Schaffen, welches letztre darin, daß es sich immer in den Vordergrund setzt, sich nur konsequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigner Person die Bewundrung, Neigung u. s. w. einzukassieren, die er durch seine Gestalten erregt hat. Poesie, besonders dramatische charakterisiert: Darstellung, Unmittelbarkeit Unabsichtlichkeit, Unbelauschtheit, das Indirekte, Entwicklung — keuscher als des Rhetors Bemühung zu überraschen, zu frappieren. — Daher dort Leidenschaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taschenspielerkünste, Advokaten-, ja zuweilen Rabulistenkämpfe; dort stets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenspiel auf der Oberfläche, wodurch jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, dieses dadurch verlieren; dort die schlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Lessings „Genie und Witz." —

Schön wie das Veilchen, das sich schamhaft birgt
In seiner Blätter Grün; wie einsam, still,
Auf abgelegner Alpentrift das blau
Und goldne Glöckchen, das sich selber duftet,
Von keinem Aug gesehn: wie Sang des Vogels,
Der eines Hörers nicht bedarf, ja den
Bewundrung scheucht; ungleich der eiteln Kunst,
Die, auf dem Markte sitzend, überputzt
Mit Rednerschmuck, zu blenden strebt und angstvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, stets selbst
Sich mischend in das eigne Werk: Seht, was
So groß und schön euch rührt, das ist die Welt nicht,
Die ich euch zeige — nein, das bin nur ich;
Die Welt ist häßlich, mein Gemüt nur schön.
Der Eitle täuscht den großen, eiteln Haufen,
Indes der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauschten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung

— Die vollkommenste Charakterzeichnung stellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich ansieht, wieviel Gelenke sie haben, und welche Bewegungen sie vermöge ihres Baues zu machen vermögen, bei solchen Halbmeistern in der Zeichnung ist der Charakter ein Mechanismus, der gedreht sein Guckguck ruft; ihre Figuren haben sich immer vollständig bei sich und produzieren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuschauer oder Leser ein kritischer Thorschreiber sein kann. Die vollkommne Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur so entsetzlich viel im Interesse des Autors zu sagen hat, kann sie selbst wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typisch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen sich der Mensch

zeigt eben wie ein Mensch, wo er seinen Hinz oder Kunz in der Scheide stecken läßt. Die Darstellung solcher Momente und unbefangnen menschlichen Auslebens derselben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, dessen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder Krankenhause oder wenigstens von einem psychologischen Raritätenkasten an sich haben. So kann in solchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja schelmisch, mutwillig und sogar leichtsinnig erscheinen; später sehen wir ihren sittlichen Ernst und ihr Ehrgefühl in Anspruch genommen, und siehe! beides ist da; man wird gewahr, das leichte, tolle Wesen kann auch ernst sein und voll Ehrgefühles. Zu solcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typischen, insofern sie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifiziert sind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenusse eines Balles. Solche Momente sind zuweilen auch drastisch-erschütternder Natur; es sind im allgemeinen diejenigen, in welchen Kaisertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie schwierig für den Dichter diese Verfahrungsweise ist. Es ist nun ein Glück für ihn, wenn seine Zeit eine möglichst gleichmäßig ausgebildete sittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von dem, was recht und sittlich ist, so wenig als möglich auseinandergehen und so gegenwärtig im Gefühle sind, daß das Urteil leicht und unverwirrt das Bild der sittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in andern Zeiten nichts übrig, als sich ein möglichst unbefangnes Urteil zu bilden, in sich selber die richtige Mitte zu finden zwischen Leichtsinn und Hypochondrie, und dieses seiner Handlung und seinen Personen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künstlerischen Menschenbilde gehöre auch die Darstellung des Grades der Strenge oder Laßheit seines Ge-

wissens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei jedem Akte dieses individuellen Gewissens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles, und nicht das Gewissen des Autors, noch weniger seine Überzeugung, wie das allgemeine Gewissen beschaffen sein müsse, darstellen solle — wie es mir denn untergelegt worden ist. — — Sein Schicksal kann keinem entgehen, sollte man sagen, nicht seinem Schicksal kann keiner entgehen; denn nicht das Schicksal fängt den Menschen; der Mensch jagt nach seinem Schicksal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere durch das volle, saftige Fleisch der Frucht durchscheinen. —

Die Sprache Luthers

Das Nachschaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden sind spezifisch englische und Shakespearische Wendungen. Nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel, aber die Sprache deutsch; deutsche Lebendigkeit derselben. Daher wegen der schöpferischen Sprachbildung Studium der deutschen Sprache. Man müßte sehen, daß man Luthers Schriften bekäme, an leidenschaftlichen Stellen fehlt es seinen polemischen Schriften gewiß nicht. In seinen Tischreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echtdeutsche Erscheinung von Leidenschaft und vertraulichem und Weltleben zu studieren ist, so muß sie bei dem urdeutschen Luther zu studieren sein. Von dorther könnte deutsche Sprache, deutsches Wesen wieder konkretes Blut gewinnen. —

Goethes Werther

— Man hat Goethen die Doppeltheit des Motives in seinem Werther vorgeworfen, daß dieser sich erschieße

aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine absolute Einheit der Motive ist unwahrscheinlich in allen Fällen, weil unpsychologisch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Teile mit, zuweilen so, daß der Ort der Krankheit schwer aufzufinden ist. Der Grundzug des Werther ist Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goethischen Figuren, Tassos, Antonios u. s. w. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Mensch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja um eine Reizbarkeit auszubilden, wie sie am Werther geschildert ist und seinen Ausgang motivieren muß, sind vorhergegangne harte Reibungen mit der Welt nötig, und einer solchen Natur ist es wiederum notwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufstehen; ja sein ganzes innres Leben ist nur ein ewiges Durch- und wieder Durchfühlen der Schmerzen vom ersten bis zum letzten. Zwischen diese knüpft sich als verbindender Faden das Assoziationsgesetz der Ähnlichkeit, das keine dieser Wunden verharschen läßt. Alle diese Schmerzen fließen in einander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehrern Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Teiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Die Schuld der Romantik

— In Reaktion gegen die Phantasterei der Romantiker haben wir auf das Verständige zuviel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem andern zu

führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verstand zu stärken. In der Schwäche des intuitiven und in der Überstärke des analytischen Verstandes liegt das poetische Übel unsrer Zeit. —

Huttens Biographie von Strauß

Ich lese jetzt Huttens Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Ekstasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Übersichtigkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitüde, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neueres Werk gefunden, es müßte denn Gervinus „Shakespeare“ sein. —

Chronikalische Erzählung

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon lesen, solchen Eindruck von kräftiger Frische, von natürlicher Großartigkeit? Die Ursache ist, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigstens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maßstab für die andre giebt, ohne daß sich etwas dazwischen findet, das nach unserm heutigen Maße gemessen werden müßte. Zugleich der Wechsel, dann der Mangel an dem Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geschichten kommen mehr der Phantasie als dem Gemüte nahe, denn das Gemüt wird zumeist vom Detail affiziert, die Phantasie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten, als vom Wechsel. Feine Züge

machen gewaltsame Thaten unwahrscheinlich und peinlich. Dies ist zu merken für den historischen Roman, der, je weiter zurück er vor unsrer Zeit liegt, desto weniger in unserm Sinne innerlich und psychologisch detailliert werden darf. Es muß eine Übereinstimmung aller Einzelheiten stattfinden — die poetische Wahrheit.

Gottfried Kellers Romeo und Julie auf dem Dorfe

Bei Gelegenheit von „Romeo und Julie auf dem Dorfe" manche fruchtbare Betrachtung angestellt, die ich leider nicht sogleich aufgezeichnet. Nur soviel weiß ich noch, daß, so sehr mich die Novelle beschäftigte, und mit welcher farbigglühenden Gegenwart sie sich aufdrängte, ich doch den Shakespearischen Romeo nicht allein nicht darüber vergaß, vielmehr diesen zugleich noch einmal mit durchlebte. Aber so, daß ich letztern seinerzeit immer über dem Kellerischen schweben sah wie ein verklärtes Urbild desselben, und wunderlicherweise so, daß in demselben Maße, als mir der Kellerische gefiel und mich hinriß, in demselben Maße doch der Shakespearische mir noch mehr gefiel als der Kellerische. Die Wirkung der Novelle eine sehr schöne, nicht allein ist die Katastrophe wahrscheinlich und notwendig; man wünscht auch nicht, daß die Katastrophe ausbliebe, daß die Geschichte einen andern Ausgang erhielte. Man fühlt sie als Folge von Verschuldung, insofern ist sie tragisch und harmonisch; was aber Shakespeare hier so hoch hebt, ist, daß bei ihm die Liebenden selber schuldig, nicht allein Ender, auch Beginner ihres tragischen Schicksals sind, und das Tragische bei ihm doch so süß und harmonisch trotzdem. Es scheint doch keinem gelingen zu wollen, als ihm, Shakespeare, bei unverhüllter Schuld diese harmonische Schlußempfindung hervorzubringen. Sein

Hauptmittel doch wohl die Geschlossenheit und Erhebung über die gemeine Wirklichkeit. Die Idealität des typischen, geistigen Gedankenstoffes Shakespeares habe ich nie so klar empfunden und begriffen als während des Lesens der Kellerischen Novelle. Wie der Geist oder die Seele von noch Hunderten von möglichen Körpern, die alle untereinander sich mehr unterscheiden müßten, als jede derselben doch jene Seele verleugnen könnte. Diese wären die Farben, jenes der unmodifizierte Lichtstrahl ihnen gegenüber; diese die Bilder, jenes die Sache selbst. Die eigentliche Natur der Poesie habe ich nie so von Angesicht gesehen, als da. Wie wenig Motivierung des Ausganges bei Shakespeare gegen bei Keller. Aber eben des letztern gehäufte Motivierung hob die Einheit auf. Seine Liebenden sterben zunächst, weil das Elend der Armut ein Hindernis ihrer Liebesvereinigung durch die Ehe, die sie nicht entbehren können; aber sie sterben eben deshalb nicht allein, weil sie unglücklich lieben, sondern auch weil sie arm sind und durch Elend moralisch (d. h. an Lebensmut) verkommen, weil sie sich nicht heiraten können, weil der Bursche des Mädchens Vater um den Verstand gebracht hat, weil die Väter dem schwarzen Geiger den Acker gestohlen, weil dieser den Kindern mit geflucht, weil sie sich einmal als Brautleute ausgegeben, weil sie von Getränk und Tanz und sinnlicher Geschlechtsbegierde berauscht sind. Ihre Geschichte ist nur das Ende und die Erfüllung der Geschichte ihrer Eltern, sie sterben durch deren Schuld. Bei Shakespeare würden diese Alten die Helden bleiben und die Kinder nur sterben, damit sie, die Alten, ihre Schuld büßten.

Das Hauptmotiv erscheint doch immer die materielle Armut, und man empfindet neben Shakespeare so recht das Unpoetische, Unästhetische dieses Motives, obgleich es bei Keller die Wurzel von wahren Schön-

heiten ist. Desgleichen die geistige Armut, die innre Hilflosigkeit, welche die Schuld aufhebt und dem Leiden etwas Dumpfes, Unschönes giebt. Dramatisch wäre dieser Stoff, wie er ist, gar nicht auszuführen, da der ganze Gehalt vom Autor selbst bestritten wird. Welche Zurechnungsfähigkeit, deshalb Harmonie des Leidens, und Heiterkeit des ganzen Ausdruckes liegt in der Gedankenhaftigkeit des Shakespearischen Romeo, der Ausgeschlossenheit des Tierischen, der materiellen Begier. —

Trotz dem allen ist die Kellerische Novelle ein treffliches Werk und das Werk eines wirklichen Dichters, nicht bloß der gewandten und geschulten Bildung, sondern einer positiven Naturkraft Kind. Sie ist sogar dramatisch in Shakespeares Sinne in der allmählichen, wechselreichen, schmerzwonnebehaglichen Auskostung einer Situation (d. h. die letzte Hälfte, wo die Kinder vortreten). Denn auch Keller gelingt es, uns von dem Wunsche, seine Geschichte möge erfreulich enden, abzuhalten. In dieser Hinsicht ist die Novelle auch wahrhaft tragisch. Nicht minder gleicht er auch darin Shakespeare, daß seine Geschichte das rechte Leben in uns erst gewinnt, nachdem wir sie aus der Hand gelegt. Ich habe unmittelbar vorher Romane gelesen, unmittelbar nachher Novellen von Heyse und Grimm, auch eigne Pläne derart gemacht, aber all das ist wie bemalte Florvorhänge vor einem gemalten Kirchenfenster, das tiefe und glühende Giorgionische Kolorit, die kompakte Tizianische Leiblichkeit der Kellerischen Novelle strahlt siegend durch und läßt das blaß-träumerische der Behänge noch aquarellhaft körperloser erscheinen.

Hebbels „Mutter und Kind"

Wenn man sich einmal — was man schon bei Hermann und Dorothea mußte, — hinweggesetzt hat über

den Widerspruch des modernsten Inhaltes mit antiker Form, findet man das Gedicht sehr lobenswert. Es wirkt harmonisch, da eine menschenfreundliche Tendenz durch nur liebenswürdige Figuren zu uns spricht. Mit Hermann und Dorothea verglichen ist es im Versbaue weit griechischer, auch die Darstellung antik. Da er nicht mit Stimmungen malt oder musiziert, sondern durch treue Wiedergabe der Dinge; wie z. B. in der Schilderung des Frühlings, in welcher er weniger die dessen Entstehen begleitenden Gefühle, sondern die Dinge giebt, z. B. das Weggehen der Raben und das Kommen der Schwalben, erscheint er uns neben Goethe antiker in der Darstellungsweise, aber eben dies ist es wohl, was uns Goethe tiefer ergreifend macht: der Seelenschmelz, die Schönheit. Ist der Stoff pathetischer und darum minder episch erfunden als Goethes, so muß man bewundern, wie gleichwohl die epische Ruhe in der Darstellung erreicht ist. Die Kühle Hebbels, die in seinen Tragödien oft als Kälte heraustritt, oder mit den schroffen Gegensätzen seiner Dialektik verbunden, als Absichtlichkeit unangenehm auffällt — diese Kühle ist eben dialektisch in ihm — scheint ihn überhaupt mehr als epische Natur zu bezeichnen, die, sobald sie aus sich heraus will, künstlich und unnatürlich wird. Doch hat Hebbel es wiederum nicht unterlassen können, seinen charakteristischen Totenkopf in jedem Gesange vorzuzeigen. Sobald uns nun klar wird, daß all das Schöne des Gedichtes nur Mittel und der Totenkopf der Zweck, so bringt uns sowohl die Absicht selbst, indem sie sich vordrängt, als auch das grinsende Antlitz dieser besondern Absicht aus der Stimmung, und der erst angenehme Eindruck wird ein sehr unangenehm modifizierter.

Moderne Novellistik

Nun habe ich ein Heer von Erzählungen gelesen, zuletzt die von Edmund Höfer. Keine Frage, daß er ein bedeutendes Talent hat. Im Anfange reizte mich manches Verwandte mit meiner Natur. Er weiß die Stimmung meisterlich zu handhaben, viele seiner Figuren haben etwas Imposantes. Es ist aber nur von einer Art, auf den Effekt gemalt ohne psychologische Solidität. Manche seiner Geschichten sind wie Hoffmanns oder Georg Dörings.*) Der Nach-Totaleindruck ist wie bei Georg Döring; was Höfer erstebt, ist doch nur ein Lieblingsmodenovellist zu werden. Er strebt nicht nach Gleichgewogenheit des Gehalts und der äußern Wirkung; er unterhält, aber er scheint auch weiter nichts zu wollen, als zu unterhalten. In den Auerbachischen Kalendern können sich Auerbachs Geschichten nicht an Geschicklichkeit und Mache mit jenen vergleichen, die Darstellung von Leidenschaft und Affekt ist ihm dazu fast durchgängig mißlungen; dennoch hat man das Gefühl, etwas daraus davongetragen zu haben. Die Nichtigkeit und Verderblichkeit jener Modenovellisterei erfüllt den Gesättigten mit Widerwillen und Gleichgiltigkeit. Keller ragt weit darüber hervor, wie auch Auerbach. Gerade jene Geschicklichkeit und Routine empfindet man mit dem stärksten Widerwillen, jene Gewandtheit des Nichts. Die Kombinations- und Kunststückgeschicklichkeit, die Absicht, eben bloß zu unterhalten, zu spannen, all die Spekulation auf die Leseschlingsucht, das Mühen, Seifenblasen zu machen, das dem, was im Menschen kindisch ist, zu Gefallen lebt und mit dem Größten, Schwersten, dem

---

*) Vergeßner Erzähler der zwanziger Jahre, Verfasser viel beliebter „Phantasiestücke“, die zu Otto Ludwigs Jugenderinnerungen gehörten.

Edelsten ein bloßes Spiel treibt, es bald so bald so zusammenwürfelt, diese Gleichgiltigkeit gegen die Heiligkeit der menschlichen Gefühle hat etwas im höchsten Grade unwürdiges. Man wird aus solchem Studium negativ zu demselben Resultat getrieben, zu dem positiv das Shakespeares führt.

Berthold Auerbachs Barfüßele

Die Geschichte ist äußerst einfach, der große Reiz, den die Erzählung ausübt, liegt im Schmelze ihrer Gedankenhaftigkeit, ich möchte sagen in der Schönheit, der Melodie der Reflexionen. Auch recht schöne und treffende psychologische Reflexionen sind darin, aber weniger als Momente eigentlicher Charakterdarstellung in die Folge einer Entwicklung organisch eingewachsen, sondern mehr als gelegentliche Bemerkungen. Eine vorzügliche Schönheit des Werkes ist, daß die naive Materie ebenso naive Form darin gewonnen hat. Da ist keine Spur von äußerlichen Spannungskunststücken; solche hätten aber auch das Substanzhafte, das Gediegne des Ganzen gehindert; was an Auerbachs Stoffen und an seiner Darstellung schön, das verträgt sich nicht mit jener Treib- und Filigranarbeit. Darin erinnert er auch an Tizian. Ich weiß nicht, ob Kellers Leute von Seldwyla älter sind oder das Barfüßele, soviel aber scheint mir (gewiß), daß die Tanzszenen und die Brautreise in beiden Novellen wie Mutter und Tochter sich verhalten. — Ich glaube, es wäre nützlich, wenn ich mich daran gewöhnte, auch meinen psychologischen, selbst meinen technischen Reflexionen jene blühende Bildlichkeit und jenen Schmelz der Melodie zu geben. Meine bisherige Weise ist zwar eine aus Überzeugung ihrer Zweckmäßigkeit hervorgegangne, da im Technischen selbst oder vielleicht noch mehr in dem Fache der innern geistigen Technik Deutlichkeit von nöten. — Ich weiß nicht, ob ich wünschen soll, Auerbach

möge des Romans mächtig werden. Jedenfalls müßte er sehr viel verlieren, was an seiner alten Weise vortrefflich ist; ob sich das in der neuen Weise bezahlte? Ich glaube kaum; in Auerbach ist dazu zu wenig vom technischen Kopfe. In seinen Novellen ist er häufig ganz vortrefflich; nicht wenige davon sind in ihrer Art Kunstwerke ersten Ranges durch Geschlossenheit, Poesie und Diskretion. Ich weiß nicht, warum man von dem großen Roman so respektvoll spricht, der doch seiner halbprosaischen Natur wegen als Kunstwerk nie dem Idyll sich vergleichen kann, der nur in einer übernatürlich begabten Hand aus einem Kunststück in ein Kunstwerk sich veredeln könnte. — Im Barfüßele ist ein ungemein einfacher Stoff mit reizendem Reflexionsdetail umgrünt. Es ist weniger Handlung und Situationen darin als Reflexionen über Momente des Handelns und von Situation, weniger eigentliche Charakterdarstellung als Reflexionen über charakteristische Momente; bei Shakespeare ist es ähnlich: weniger dargestelltes Denken, Träumen, überhaupt Ausleben der Menschen, als Reflexionen über alles das. Seine Hauptstärke ist nun, wie mannigfach er diese Reflexionen zu wenden, einzukleiden und mit dem Ganzen in Haltung zu bringen weiß. Noch ein Vorzug des Barfüßele ist die ethische Gesundheit. In dieser Hinsicht hat die gute deutsche Litteratur seit Schiller doch einen ungeheuern Fortschritt gethan. — Es sind Reden im Barfüßele trotz Shakespeare, z. B. „Ich habe meine Eltern nicht gekannt, ich kann mich ihrer nicht mehr erinnern, ich habe sie nur lieb wie man Gott lieb hat, ohne daß man ihn je gesehen hat." — Die einfachen primitiven Motive, die Grundmotive aller Gesellschaft, die wunderbare Diskretion, mit der das Lockendste nicht bis auf die Spitze verfolgt ist! Ein solch Buch kann ein Kind lesen — wenn man nicht durch die träumerische Ausmalung der Liebe Frühreife zu wecken fürchtet. Die

einzelnen Gelenke der Kausalität könnte man motivierter wünschen, z. B. die sehr plötzliche Umstimmung des Landfriedbauers, ohne irgend einen Rückfall in seine Zähigkeit, und so noch manches andre. Da aber der Autor darin dem Wunsche des Lesers eine Konzession macht, kann er erwarten, daß man seine Motive nicht zu scharf wäge. Weniger die Sprache als die Gedanken sind schön, die Schönheit aber, wie bei Shakespeare, mehr eine geistige. Der Gehalt ist derart und so reich, daß man nicht an die äußre Form denkt und die eigentliche Kunstfertigkeit nicht vermißt oder besser gesagt: sehr gern vermißt, lieber vermißt als findet.

Das Publikum und die Dorfgeschichte

Was will denn eigentlich das deutsche Publikum? Man hört, die Dorfgeschichten haben sie satt. Mißfällt ihnen daran die einfache Komposition oder gar Anekdotenhaftigkeit oder die enge, einförmige Welt, die sie darstellen? Mißfällt ihnen die Einfalt der Behandlung oder die Einförmigkeit des Stoffes? Oder beides? Vielleicht auch die Unarten (die gemachte Naivität, Sentimentalität, die Anbetung der eignen Figuren, das Herzlichthun, all das, wodurch die Wahrheit von neuem zur Lüge geworden ist, die maskierte Bildung, die für naive Natur gelten soll, wenn der Autor seinen naiven Figuren seine eignen Reflexionen unterlegt), die die Dorfgeschichte im Übermute ihres Geltens oder von der Ungeschicklichkeit und Unpoesie vieler ihrer Pfleger angenommen hat? Sind sie der ewigen Appellationen an „das Herz“ überdrüssig? Des Spielens mit dem Kleinen, Niedlichen, dem geknitterten Gefältes, wie an den Kleidern altdeutscher Madonnenbilder und Statuen?



Romanstudien



Wesen und Technik des Romans bei den Engländern

Um das eigentliche Wesen des Romans und seine Bedingungen recht kennen zu lernen, darf man sich nicht an die Virtuosen in dem Fache wenden, sondern an die Romanschreiber zweiten Ranges und besonders an die Engländer dieser Klasse. Jene Virtuosen biegen die Form nach ihrer Eigentümlichkeit und sind nicht selten eben da am anziehendsten, wo sie sich völlig gehen lassen. Ferner sind sie auch in der Anwendung der Kunstmittel nicht so durchsichtig; sie wissen sie so zu variieren und zu verstecken, daß man dieselben schon kennen muß, um sie in der Maske herauszufinden. Man fange daher mit einem Autor zweiten Ranges an und gehe dann weiter zu denen des ersten.

Mich dünkt, für das Studium der Technik des Romans kann es kein zweckmäßiger Muster geben als „Die alte Eichentruhe" von James. Aus diesem Roman läßt sich am leichtesten entwickeln, was der Roman verlangt.

Er verlangt erstens Ruhe, Haltung, Abweisen jeder Art Ungeduld, zweitens je größer, d. h. länger und reicher er ist, destomehr eine gewisse Äußerlichkeit. Die kleine Novelle oder Novellette wird ohne große Innerlichkeit so wenig gedeihen, als die Ballade, das erzählende Lied. Je umfangreicher das erzählende Gedicht, je weniger ist ein auf psychologische Entwicklung gestelltes Problem durchzuführen, weil, wenn nicht der Leser,

doch der Autor nicht imstande ist, sich in soviel Personen zugleich zu vertiefen und sie so vertieft auseinanderzuhalten, dann weil es etwas sehr peinliches für beide hat, beständig das innre Auge so anzustrengen für die feinen Züge, noch mehr, wenn das Auge sich bald für die Übersicht erweitern und gleich immer wieder für das Einzelne verengern soll. Es muß durchaus ein richtiges Verhältnis bestehen zwischen der Größe des Bildes und der Größe der einzelnen Züge. Die einzelnen Glieder der einzelnen Figuren eines Freskobildes dürfen nicht Miniaturmalerei sein.

Da ein Roman von großem Umfange uns lange beschäftigt, so muß er all unsre Kräfte beschäftigen, wenn nicht Ermüdung eintreten soll. Besonders ist krankhafte Einseitigkeit zu meiden, wie z. B. bei Thackeray die stete Wehmut, wenn auch lächelnde Wehmut, mit der er seine Figuren und ihr Thun anschaut. Vielmehr muß eine kräftige heitre Gesundheit die Stimmung des Autors beherrschen, und zwar eine immer gleiche. Der Schatten muß die Figuren herausheben und die Gruppen; er darf bloß Mittel sein. Thackeray macht uns den Eindruck eines Kindes, das statt mit seinem Spielzeug zu spielen, es zerlegt und findet, daß es aus Holz oder Teig gemacht ist, und Wehmut über die Zerlegung empfindet und doch nicht Liebe und Lust genug zu den Dingen hat, um sie ganz zu lassen.

Dann muß er die Dinge kennen, die er schildert. Nur so kann er unsern Glauben wecken und erhalten und die Mittelglieder zwischen den Effektszenen hinlänglich beleben und uns interessant machen.

Der englische Romanschreiber behandelt seine Darstellung als ein Geschäft, daher als ein Praktikus, nie als ein Dilettant. Man sieht, er schreibt nicht, um sich selbst zu vergnügen, und schlürft daher nicht bloß den Duft aus gepflückten Blüten. Er läßt das Gewächs aus seinen Keimen naturgetreu entstehen,

erst bekommt es eine Wurzel, dann einen Stengel, dann Blätter, endlich eine Blüte oder mehrere. Mit einem wahren Heroismus geht er dem an sich wenig Interessierenden nicht aus dem Wege, er behandelt es mit derselben Liebe als das Interessanteste, und so nur kann der üppige Baum von Interesse erwachsen. Die Kunst des bedeutendern Autors liegt in der Gruppierung seiner Handlungs- oder vielmehr Begebenheitsstämme, in welcher er den Stamm und die Zweige der je höher gestellten Pflanze durch die Blüte der je weiter vornstehenden teilweise zu decken versteht. Höhe und Vorn und Hinten verstehe ich hier so, wie man es auf den Blumentopfstellagen sieht, die von unten und vorn nach oben und hinten aufsteigend gebaut sind. Die vorderste und unterste Pflanze ist die Vorgeschichte, deren Topf von einem Rahmen bedeckt ist, während sie selbst die Töpfe der andern verdeckt. Auch hier kann man die Methode des Taschenspielers als Muster setzen. Er sät einen Samen in einen Topf, dann nimmt er ein andres Kunststück vor, welches er vielleicht auch nicht ganz ausführt, nun zeigt er den Samen keimend, dann den Fortschritt des zweiten Stückes; er beginnt das dritte; nun zeigt er sprossende Saat u. s. w. Also a *a*, b *a*, c *a*. Das Thun des Romanschreibers erinnert an die ruhige Art, mit der man Arbeiter vom Fache arbeiten sieht, die sich nie übernehmen und vor Ungeduld, das Ganze fertig zu sehn, das Einzelne überhasten. Und in Wahrheit ist ein schönes Gebäude eines tüchtigen Grundes bedürftig. Der Maurer darf nicht beim Grundmauern sich übereilen, um nur bald die kühnen Zinnen und Gewölbe aufsetzen zu können. Er setzt vorsichtig und mit ruhigem Blute Stein an Stein, wählt mit Ausdauer die anpassenden Flächen aus. Er denkt nur daran, wie der Grund fest und dauerhaft zu legen sei; der Tag wird schon kommen, wo das Gebäude Gestalt erhält, die Zeit, sich an dem Werke

zu freuen. Diese Kaltblütigkeit, dieses Unterordnen und Auseinanderhalten, diese vorsichtige, umsichtige Ruhe, diese Totalität, mit der er bei jedem Moment und dem, was eben nötig, mit ganzer Seele ist, diese Ausdauer, die nichts durch Übereilen verderben will und jedem Anspruch genügt, dies ruhige Abwarten, das dem Engländer eigen, macht ihn zum großen Romanschreiber wie zum großen Staatsmann. Der Engländer setzt sich einen Zweck, der zu ergreifen ist, und nur Einen, diesen läßt er nicht aus dem Auge. Mit wunderbarer Selbstbeherrschung und Ausdauer geht er allen Lockungen, die ihm unterwegs aufstoßen, ungerührt vorbei; er will das, was er sich vorgesetzt, nur das, und nicht weniger, nicht mehr. Und wie ihn die Ungeduld Phantasie nicht von seinem Zwecke abbringen kann, weiß er vielmehr sie zum besten seines klarbewußten Zweckes anzuhalten. Mit dem Zwecke will er die Mittel, und er versäumt und verwahrlost nicht eins davon. Die äußerste Thätigkeit der Phantasie, aber stets im Zügel eines großen Verstandes, der ihr den Weg vorschreibt, sie antreibt und zurückhält, wie es sein Zweck verlangt, charakterisiert schon ihren großen Meister Shakespeare. Wir Deutschen lassen uns entweder von der Phantasie fortreißen, oder wir unterdrücken sie ganz. Von der Mitte des Weges lockt uns ein andrer Zweck. Wir werden unsers ursprünglichen Zweckes zu bald satt, ein andrer taucht im Glanze der Neuheit vor uns auf, wir folgen diesem, und ein dritter wohl macht uns den zweiten gleichgiltig. Und verlassen wir die ersten nicht ganz, so wollen wir nun zwei, drei Zwecke erreichen, worunter alle zwei oder drei leiden. Eine Illustration dazu ist Shakespeare und Schiller. Der überzeugendste Beleg, gegen ein Shakespearisches Stück gehalten, der Don Carlos. Erst war Schillern ein fürstliches Familienstück, Vater und Sohn Nebenbuhler bei einem Weibe der Zweck, dann

gewann es das Ideal politischen Freiheitsstrebens in Posa über ihn; sie verknüpften sich in einem dritten, dem Ideal aufopfernder Freundschaft. So sind drei Seelen hier in einem Körper, während bei den Shakespearischen Doppelhandlungen eine Seele in mehrern Körpern. Oder vielmehr eine Seele, die sich der beiden Arme eines Körpers bedient, während dort jede Seele einen Arm oder bald die eine bald die andre sich um ein Organ streiten. So in Wallenstein ein kühnes Umgreifen und ein stilles Resignieren in einer Person, eine Napoleons- und eine Sokratesseele, und zwar nicht kämpfend, worin eine Einheit gewesen wäre, sondern abwechselnd, sodaß zwei ganz verschiedne Menschen im Wallenstein einer nach dem andern auftritt.

Ein so großes Tier wie ein Roman muß notwendig ein Rückgrat haben. Im biographischen Roman ist die Geschichte des Helden dieses Rückgrat, alle Begebenheiten beziehen sich auf den Helden. Außerdem bildet irgend ein Äußres, ein zu erringender oder zu schützender Besitz oder dergleichen das Rückgrat, und alle Personen wie alle Nebenbegebenheiten beziehen sich auf diese Hauptbegebenheit. (Die Hindernisse des Besitzes liegen meist in einer Vorgeschichte.) Infolge dieser Hauptbegebenheit, von ihr veranlaßt, zeigen die Personen ihr Innres in Gefühlen und Handlungen. In der „Alten Eichentruhe“ z. B. ist das Testament des Sir John und das Schicksal dieses Testaments das Zentrum. Im Roman ist die Hauptsache die Geschichte eines Dinges, hier eines Testamentes, die Geschichte eines Gegenstandes des Verlangens oder der Verabscheuung. Schon die Ilias gehört hierher; die Helena ist die Hauptsache, der Preis des Kampfes, in welchem die Personen in Thun und Leiden ihr Wesen entfalten; nicht die Hauptperson, denn sie interessirt darin nicht als Person, sondern als Sache, als Besitz. So das goldne Vließ in den Argonauten, der Besitz der

Penelopeia in der Odyssee. In der Äneis die Gründung Roms.

Eine Hauptkunst des Romanschreibers ist ferner das Arrangement, das Verschweigen von Dingen, die man gern wissen möchte, das Zeigen von Personen und Dingen, deren Verhältnis zum Ganzen noch unbekannt, das Abbrechen, das Verschlingen, das Verbergen des Innern hinter Äußerm, der Absichten der Personen. In den Charaktern ist etwas Festes gegeben; dem Leser machts Freude, daß er errät, wie die Person in dem und dem Falle handeln wird; ebenso in der poetischen Gerechtigkeit; hier ist gewissermaßen der liebe Gott selbst eine Person von Gerechtigkeitsliebe, die eine Lust daran hat, die Ränkespinner in ihren eignen Netzen sich fangen zu lassen, und eine gewisse Eitelkeit, den Geheimnisvollen zu spielen, sich momentan verkennen zu lassen, um am Ende desto imposanter hervorzutreten und sagen zu können: Ich bin doch ich. Daß der liebe Gott den Charakter hat, weiß der Leser, er weiß, daß er so thun wird, wie er thut; so hat er das Vergnügen des Ahnens, des Ratens, wie der liebe Gott es machen wird, und zuletzt das Vergnügen, zu empfinden: Hab ich nicht gewußt, daß der liebe Gott das machen wird, wenn auch nicht gleich, wie? So ist denn am Ende der Leser mit keiner Person so sehr zufrieden, als mit dem lieben Gott, und es ist wiederum recht von dem Romanschreiber, der doch eigentlich dieser sein lieber Gott selbst ist, daß er den Leser mit dieser Empfindung entläßt. Ästhetisch und moralisch zweckmäßig.

In der „Alten Eichentruhe" sind gute Elemente für ein Drama, dessen Held aber William Haldimand werden müßte, nächst ihm Tom Notbeame. Die Katastrophe müßte gedrängter werden. Das gestohlne Testament, die grausame Vertreibung, der Haß Williams gegen Kate. Der Sohn, um den er alles

thäte, müßte sein Verderber scheinen und getötet werden, Kate ebenfalls. In einem Vorspiele die Schuld, im eigentlichen Stücke die Strafe; die Furcht vor dem Herauskommen, die Furcht, seine Enkelin möge sich ein Leid gethan haben, die Reue über sein Thun an ihrer Mutter, die Nachricht, Henry sei erschossen. Neben William sein Sohn, Graham, Porseus, Husch, Notbeame, Charles.

Im ganzen waltet im englischen Romane noch Shakespeares Geist. In dem sittlichen Grundgedanken, der künstlichen Verflechtung mehrerer Handlungen in eine, in der plastischen Großheit, der Charakteristik realistischer Ideale, der Darstellung des Weltlaufes, der Illusion, der Ganzheit des Lebens, in der Mischung des Komischen selbst in das Ernsteste, ohne daß es diesem schadete, in dem Abwenden von aller Schwärmerei und hohler Idealität.

Die Engländer studieren den Gegenstand, den sie behandeln, sie machen sich aufs genauste mit den Verhältnissen bekannt, die der Stoff ihrer Erzählung, aber nur, um ihnen abzugewinnen, was von Poesie und sonstigem Effekt in ihnen liegt, und um durch die Blöße, die sie dem Verstande des Lesers gegenüber sich geben könnten, die Wirkung nicht stören zu lassen, nicht aber, um ihn lehrend und räsonnierend abzuhandeln. Das giebt ihren Werken das Anspruchslose, das so wohl thut.

Der Deutsche lehrt so gern; er kann der Versuchung nicht widerstehn, die Studien, die er um eines Romans willen gemacht, und ihr Ergebnis gleich mit zum besten zu geben. Möchte er das immer, aber an einem andern Orte. Das Reinhalten der Gattung nicht allein, sondern auch das Reinhalten der Poesie selbst von Elementen, die nicht ihr, sondern der Publizistik, der Wissenschaft gehören, ist nichts Geringes.

Bei Boz ist die Inslichtsetzung der Borniertheiten, gutmütige und bösartige, die Borniertheit der Per-

sonen nach Stand, Bildungsgrad, Hantierung, Alter, Affekt und Leidenschaft die Hauptsache. So Cuttle mit dem Geld leihenden Walter vor Mr. Dombey. Diese nebeneinanderlaufende Entwicklung nach angenommner Art der Borniertheit und Sprache mit äußerster Konsequenz der Phantasie verfolgt, sodaß selbst das Phantastische eine poetische, innre Wahrheit behauptet, die im höchsten Grade dramatisch wirkt, ists, was die Engländer auszeichnet.

Bei Boz handelt sich's immer um die behaglichste Ausmalung; seine Wirkung ist, den Leser mit seiner Behaglichkeit anzustecken. Selbst das Unbehagliche an sich weiß er so behaglich zu schildern.

Viel wirkt er mit dem Zusammenfassen der dunkeln Vorstellungen, die neben einer klaren Entwicklung des Charakters im Gespräche hergeht oder anstatt dieser steht, in ein überraschendes Bild. Seine Darstellung ist durchaus dramatisch, ja theatralisch, jedes Kapitel eine Szene eines Dramas; er hat sogar Expositionen, die im Dialog gegeben werden, wie im konzentrierten Drama; aber wiederum der reine Gegensatz des Dramatischen, indem er Handlungen giebt, zu denen der Zuschauer die Intentionen erraten muß, wo das Interesse oft eben darin liegt, daß wir thun sehn und das Warum der Handelnden nicht wissen.

Der Bau seiner Romane hat Ähnlichkeit mit Dramen. Seine Romane sind erzählte Dramen mit Zwischenmusik, d. i. erzählter. Die Ausmalung der Stimmungen sind wie musikalische Zwischensätze, bei denen man halb einschlummert — d. h. nicht aus Langeweile. „Nun kam der herein und sah so aus und macht' es immer so“ u. s. w. Seine meisten Figuren sind verkleidete Schauspieler. Alle haben eine treffende Maske und sind Virtuosen im Gebärdenspiel. Dies ist bei allen innerhalb ihrer Charaktergedrängtheit von wahrhaft erstaunlicher Mannigfaltigkeit. Die Bozischen

Romane sind wahrhafte Schauspielerschulen. Wahre Magazine von charakteristisch-mimischen Momenten jeden Genres. Wenn die geärgerte Miß Nipper ihre Nase in die Kommodenfächer rümpft u. s. w. Was weiß nicht Kapitän Cuttle mit seinem Haken anzufangen. Ein ungeheures Schauspielertalent bricht bei jeder Gelegenheit hervor. Das Drama selbst erlaubt dem Dichter nicht so schauspielerisch zu sein, als der Bozische Roman. Es kann die Dekorationen nicht so mitspielen lassen und hat nicht Zeit und Raum, die Charaktere so schauspielerisch sich ausleben zu lassen. Ja Lichtputzen, Schatten, alles muß agieren, über alle Hausgeräte kommt eine Wut, zu agieren, über die Uhren, charakteristisch zu sprechen, in einer gewissen angenommnen Rolle zu extemporieren. In der That, alle Bozischen Charaktere, so Menschen als Dinge, sind eigentlich Rollen, durchgespielte Rollen. Der Roman liegt überhaupt dem Drama näher als dem Epos.

Hier zeigt sich ein bisher unangebautes Feld des Dramas, das Genredrama (der Erbförster wäre dem verwandt). Es müßte aus ernstern und komischern Szenen zusammengesetzt sein. Sein Charakter wäre Unmittelbarkeit. Es stünde dem Bozischen Roman gegenüber wie ein gespielter Roman einem erzählten Drama. Wie dramatisch ist die Szene, wo Cuttle dem Walter Geld leihen hilft. Welch wundervoll dramatisch-theatralischer Kontrast dieser Dombey und dieser Cuttle, beide so borniert, und diese beiden Borniertheiten in des Walter Bewußtsein beisammen ihn ängstend. Der Bozische Roman ist dramatischer als das Drama, ja sogar theatralischer (schauspielerischer). Dann aber ist er plötzlich Ballade, dann leis hinzitternde Musik, dann verliert er sich in Gedanken, die durch Thränen lächeln. Jeder Gedanke wird Gefühl, jedes Gefühl gestikuliert. Es ist das Shakespearische Drama, nur auf die Interessen unsrer Zeit angewandt und ohne die Hindernisse

der realen Szene, ohne die Beschränkung von Raum und Zeit; das Shakespearische Drama, ungehindert sich all seinen schauspielerischen und dichterischen Gelüsten hinzugeben.

Aber um dieser Gelüste willen opfert es zu dem, was die Zeit anders will, auch noch die Wahrheit. Die Form kann nur charakteristisch belebt werden.

Das Bozische Drama verlangt eine außerordentlich laxe Komposition und eine sehr äußerliche Plastik. Die komischen Personen sind auf dem Weg der Karikatur erzeugt; das charakteristische Moment ins Ungeheure vergrößert, das innerliche wie das äußerliche. Es sind Menschen, wie man sie von jeder Straße aufgreifen kann mit irgend einem Merkmal, das sie eben nur von allen unterscheidet, dieses wird nun ins Ungeheure getrieben. Eine Äußerlichkeit in Gestalt u. s. w., eine Gewohnheit u. s. w.

Woher Boz nicht leicht spielerig erscheint? Weil seinen lächerlichsten Personen ihr Thun ein heiliger Ernst ist; wo sie am komischsten erscheinen, da ist es ihnen am wenigsten ein Spaß, was sie thun und wollen; dann weil diese ganz oder halb komischen Szenen mit in den Kausalnexus eingreifen, also innerhalb der Spannung liegen, die eine ernste ist. So z. B. die Einmischung des Kapitän Cuttle in Walters Verhältnis zu Dombey und Florentine, sein Besuch bei Carker u. s. w.

Der Humor ist eben die überlegne Gemütsstimmung des Betrachters. Gervinus hat keinen Sinn dafür. Ich glaube, weil er That und Betrachtung verwechselt. Er will ein thatkräftiges Geschlecht. Die That geht aus Borniertheit hervor, darum fürchtet er die Einwirkung einer Darstellungsart auf den Charakter des Volkes (Nation), in der die Einseitigkeiten dadurch aufgehoben erscheinen, daß sie auf die Spitze getrieben

sind. In der Hauptsache ist der Bozische Roman satirisch. Boz geht gegen die Verhältnisse an.

Höchst eigen! Vergleicht man James mit Boz, so findet man diesen als Poeten und geistreichen Mann unendlich weit über jenem, in jeder Einzelheit unvergleichlich bedeutender; und nimmt man die Wirkung des Ganzen, so kehrt sich das Verhältnis um. Wenn Boz im Dialog u. s. w., in der Kunst der Stimmungen Shakespeare ähnlicher, so ist dies im ganzen der Wirkung James.

Harte Zeiten von Dickens

Dickens ist wirklich ein Dichter, und ein großer. Immer Handlung und Empfindung, nie abstrakte Reflexion. Die Phantasie ist die Basis seiner wie aller wahren Dichtung, die übrigen Vermögen in ihrem Dienste verwandeln sich ganz in sie.

Seine Figuren sind Abstraktionen; aber wie er den oft geringen Inhalt derselben zu variieren weiß, erregt Bewundrung. Die meisten haben eigentlich kein Innres, sie sind poetische Automaten, die eine gewisse Anzahl von Bewegungen nach dem Uhrwerke abspielen.

Eine Hauptkunst von ihm ist die des Dialogs. Wunderbar, wie er den kleinsten Inhalt ausspinnen kann in lange Gespräche, die den Leser nicht ermüden, im Gegenteile. Von Boz muß man sagen, wie von Shakespeare, daß er nicht allein durch, sondern auch in seinen Werken den Leser unterhält. Jede Figur weiß er von der unterhaltenden Seite zu packen. Über etwas möchte man unzufrieden mit ihm sein. Seine Werke sind recht eigentlich Tendenzgeschichten; das macht sie gewiß nur interessanter, aber die offne Absicht erkältet. Er zeigt das Unrecht eines Gesetzes, das Verkehrte eines Brauches u. s. w. praktisch, indem er ein Beispiel von den übeln Wirkungen derselben giebt.

Nun sind aber die Figuren und die Fälle absichtlich darauf eingerichtet, daß solche Wirkungen an ihnen und durch sie entstehen; sie sind mehrenteils Ausnahmen, die nichts beweisen gegen die Regel, aus der das Gesetz oder der Brauch entstanden. Auch sind die Gestalten selbst, durch welche er beweisen will, durchaus unwahr. Das giebt der Wirkung, die die Geschichten auf den unbefangnen Leser machen, etwas außerordentlich Unerquickliches zu. Es ist nicht sowohl bloß eine rhetorische Wirkung, d. h. eine der Rhetorik gehörige Wirkung, zu der er seine großen poetischen Anlagen mißbraucht, als geradezu Rabulisterei. Hat nun der Autor gar recht in der Sache, d. h. kämpft er wirklich auf der gerechten Seite, so beschmutzen diese unwürdigen Künste in unserm Gefühle jenes Recht; die Sache, die wir mit unrechten Mitteln verteidigen sehen, scheint uns selber eine ungerechte zu sein, wenigstens fürchten wir, andre müssen sie dafür halten. Und im besten Falle wird die Wirkung doch ausbleiben, die er anstrebt. Giebt er uns einen Fall, der gegen eine gewisse Sache zu beweisen scheint, so konnte er, fühlen wir, ebenso leicht einen Fall geben, der für sie bewies. Es wird also die Frage selbst durch solche Arbeit nicht zum Abschlusse gebracht, ja in der That zu ihrem möglichen Abschlusse gar nichts beigetragen, aber wir werden vom Boden der Poesie auf einen andern gestellt, alle unsre Anforderungen werden verschoben und verrückt, und wir verlieren die Behaglichkeit, auf die der Autor doch selbst zugleich hinzuarbeiten scheint. Da er nun fast in jedem seiner Werke etwas Bestehendes angreift, und bei manchem das Recht — das ideale, denn ob es praktisch ins Werk zu setzen, ist noch eine andre Frage — sichtlich auf seiner Seite ist, so muß sich seines Lesers, wenn er kein eigen Urteil hat oder doch kein so selbständiges, daß es solchem Sturme auf den ganzen Menschen

widerstehen kann, notwendig das Gefühl bemächtigen, alles Bestehende sei nicht allein untauglich, sondern durch und durch unsittlich und unduldbar.

Welche Kunst der Exposition! Es ist, als kämen wir aus der vollen Sonne plötzlich an einen dunkeln Ort, wo wir erst nichts gewahren als Finsternis. Wir hören sprechen, und in demselben Maße, als unser Auge sich von dem plötzlichen Kontraste erholt, wird uns die Umgebung allmählich sichtbar; erst ein ausgestreckter Finger, dann der Ärmel, auf dem dieser Finger die Worte, die sein, des Fingers, Besitzer spricht, gleichsam unterstreicht, dann allmählich die drei Männer, dann die Kinder.

Zu bemerken, wie immer die Züge der äußern Erscheinung bei jeder Rede mitspielen, so treffend auch schon die Reden an sich charakterisiert sind. So die coriolanistischen Augenbrauen der Ms. Sparsit u. s. w. Wie er dann seine Personen wie mit fixen Ideen behaftet, wie ihnen irgend ein Assoziationshaken gegeben wird durch die Rede eines andern, auf ihr Lieblingsthema zuzustürzen, was übrigens in der Natur begründet ist. Eine schwache Seite von Dickens ist die Schilderung des Volkes. Nie sprechen die Leute aus dem Volke ihre eigne Sprache oder denken ihre eignen Gedanken, immer nur in einer der Volkssprache angenäherten konventionellen Weise die Gedanken des Autors über das Volk; und wie man oft fürchten muß, gemachte, zum Behufe, seiner Partei zu gefallen, gemachte. Dies fällt sehr unangenehm auf. Er stellt uns die Arbeitgeber getreuer dar als die Arbeiter, und da er auch in seinen Betrachtungen die Partei der letztern nimmt, so schlägt jene Absicht, durch die Unwahrheit verstärkt, die sie sich erlaubt, um so plumper in die Augen, und man wird von solcher Rabulisterei oft wider Willen gezwungen, stellenweise Partei gegen ihn und das Volk, seine Klienten, zu nehmen. Abgesehen davon, daß

uns seine dargestellten Menschen als solche so lange nicht interessieren können, als sie die Sprachröhre des Dichters sind und die eigne Existenz verlieren. Der Endeindruck ist ein durchaus unharmonischer. Entweder glauben wir ihm, daß das Volk so ideal sei, als er es darstellt, und die Gebildeten so abscheulich, und dann verlassen wir ihn mit einem Unwillen, ja Hasse gegen die Gebildeten und einem Gefühle, daß einer dieser abscheulichen Gebildeten an Gottes Stelle sitzen müsse, oder wir sind auf den Dichter ungehalten, der ein solches Gefühl hervorbringen zu wollen scheint. Wie tief steht er in diesem Stücke unter Shakespeare Im Geiste des Romans liegt übrigens, daß die Bildungsstufen mehr die Handlungen motivieren, als der eigentliche Charakter; so ist es mehr ein Irrtum als eine Schuld des alten Tom Gradgrind, der all das Elend herbeigeführt, unter welchem er weniger leidet, als der absolute Dulder Stephen. So krank ist unsre Zeit an dieser falschen Humanität, daß man die Meinung hören kann, im Shylock sei Shakespeare über sich selbst hinausgegangen, und in diesem Ungeheuer einen solchen Dulder aufstellen sehen. Ei! wäre Shakespeare über sich hinausgegangen, er stünde vielleicht gar nicht sehr tief unter uns. Aber so leid mir der arme Shakespeare thut, er ist auch im Shylock nur das geblieben, was er in seinen übrigen Stücken auch ist!

In solchen kleinen Zügen, wie von der Mutter Bounderbys, der Sissy und ihrem Glauben an des Vaters Rückkehr, ist Dickens groß. — Jedenfalls hat er, wenn er einen Roman auszuarbeiten beginnt, den Plan in seinen Hauptumrissen im reinen, sonst könnte die Idee nicht in so feine Beziehungen auslaufen, wie z. B. das Vagabundenkind, das erst aus der Schule gewiesen werden soll, weil es die Phantasie in Mr. Gradgrinds verständiges Haus durch die Berührung in der Schule einschwärzt, von ihm ins Haus genommen

diesem später ein Segen wird, nachdem Haus und Schule vergeblich gearbeitet; die Natur aus ihr auszutreiben, die dann den Segen bringt. Auch lohnt sich ihm, Mr. Gradgrind, selbst darin ein Handeln, das eigentlich eine Inkonsequenz in Beziehung auf seine Grundsätze.

Boz Romane haben, wie wirkliche Aktion, so auch einen gewissen dramatischen Kern, eine Situation, in der die Keime zu vielen andern liegen, und die an sich selber schön ist. Hier die Liebe Luisens zu dem Bruder, die nur durch ihre anerzogne Isolierung begreiflich. Dann aber sind absichtlich die disparatesten Regionen, sowohl äußerlich als innerlich disparatesten, kombiniert. So greift hier eine Erziehungs-, eine politisch-moralische (die Arbeiter-)Frage und das bunte groteske Bild einer Kunstreitergesellschaft ineinander. Erst exponiert sich die pädagogische Geschichte, in die die Kunstreiter schon in Sissy hineinspielen; dann wird an die Figur Bounderbys, der Gradgrind auf den Gedanken bringt, das Mädchen auszuweisen, die Arbeitergeschichte gereiht; die Erziehungs- und die Arbeitergeschichte vereinigen sich, und die Kunstreiter spielen mehr aus der Ferne, Sissy mitten in der Geschichte mit. Eigentlich ist bloß die Arbeitergeschichte abgeschlossen am Ende des dritten Teiles. — (Das Buch hat nur drei Teile, aber ich glaube, seine zehnbändigen Romane haben auch nicht mehr Material, und dieser war mit leichter Mühe auch in zehn Teile auszuspinnen.) In der Idee gruppieren sich die Arbeiter und die Kunstreiter zusammen als Volk den Wohlhabenden und Selbständigen gegenüber. Dann sind auch die innerlichen disparatesten Motive kombiniert, pathetische und komische.

Im Romane ist breiter Raum für die Darstellung und Ausmalung der dunkeln Vorstellungen, die Denken und Sprechen begleiten und wechselwirkend leiten. Im Romane kann die ganze psychologische Wahrheit dieser

Vorgänge sich austoben. Der Einfluß der Nebenvorstellungen auf die Logik des Denkens und den Charakter des Stils, in welchem dadurch Temperament und Charakter des Denkenden und Sprechenden sich verrät ohne sein Wissen und seinen Willen. Die Art der Bilder der Phantasie, mit welchen sie Gedanken und Worte illustriert, ihre Bemühungen, adäquat zu sein, und die Wechselwirkung zwischen diesen Bemühungen der Phantasie und dem Gange und der Folge der Gedanken.

Dickens und die deutsche Dorfgeschichte

Die zwei großen Mächte des Lebens oder vielmehr Bedingungen des Lebens sind Existenz und Bewegung. Immer erstarrt die Bewegung zur Existenz und löst die Existenz sich in Bewegung auf — ähnlich dem Stoffwechsel in organischen Körpern. Erhaltung und neue Schöpfung; das konservative und das revolutionäre Element. Politik, Kunst, Wissenschaft, Religion sind die Schlachtfelder, wo diese beiden Kämpfer fechten. Wird ihnen das eine verschlossen, gleich sehen wir den Kampf auf dem andern beginnen; wie verschieden sie hier und dort aussehen, Jakobinermütze, Doktorhut, geistlich Barett, all das ist nur Kostüm; die Gegner bleiben immer dieselben. Der Gegenstand des Romanes, der Mensch unter dieser historischen Mächte Einfluß, dagegen des Dramas, besonders der Tragödie der Mensch an sich. So ist aller Roman im Grunde historisch, alles Drama — wenigstens Tragödie — anthropologisch. Dort sind die historischen Agentien, hier die psychologischen die Kämpfer.

Unterhaltend muß also Geschichte und Vortrag sein; unterhaltend die Begebenheit, und unterhaltend

die Figuren, unterhaltend der Figuren Dialog und Thun, unterhaltend der Autor selbst. Es muß für Spannung im allgemeinen gesorgt sein an jedem einzelnen Stellchen und zugleich für Interesse des Details. Die Spannung auf das, was kommen muß, muß sich beständig in Interesse am Detail verwandeln, und wo dieses nachläßt, wiederum jene Spannung wirken.

Dieser Forderung nachzukommen bedarf es des epischen Behagens und dramatischen Dranges zugleich, welcher letztre aber vollständig unter der Herrschaft des Zweckes stehen muß. Deshalb alle Ungeduld aufgegeben; denn sie teilt sich sympathetisch dem Leser mit. Umgekehrt wird der Vorsatz, da, wo man selber gern weiter möchte — wenn die Partie dem Ganzen notwendig —, im Leser den entgegengesetzten Wunsch, nämlich zu bleiben, hervorzubringen, wenn er energisch ist, rückwärts im Autor die Behaglichkeit hervorbringen helfen, die er sich im Publikum als sein Ziel lebhaftest vorstellt. Durchaus Haltung, Vermeidung des Unruhigen, Hastigen.

Wenn es möglich, viel Gestalten oder doch solche Gestalten vorherrschend, die der Leser lieb gewinnen kann. Am liebsten wird er sich mit solchen beschäftigen. Von Personen, die uns nicht gefallen, zeige der Autor nur, was auf die Geschichte derjenigen, die uns gefallen, Bezug hat; sonst zwinge er sie und ihre übrigen Schicksale u. s. w. nicht auf.

Poesie der Wirklichkeit, die nackten Stellen des Lebens überblumend, die an sich poetischen nicht über die Wahrscheinlichkeit hinausgehoben. Erstres besonders durch Ausmalung der Stimmungen und Beleuchtung des Gewöhnlichsten im Leben mit dem Lichte der Idee, die aber nie ein Parteistandpunkt, sondern stets über den Parteien schwebend sein muß. Der Gott, der in den Schicksalen der Menschen sich offenbart, darf nicht schlimmer als der christliche Gott sein, nicht geradezu

ungerecht, fühllos u. s. w. Die Gesichtspunkte, Ideen, Berechtigungen, oder wie man sie nennen will, aus dem Boden der Umstände gewachsen und als Leidenschaft aufgefaßt. Überall nach dem Gesetzbuche, dessen Paragraphen Sprichwörter; immer die Regel.

Nirgends eine Überlegenheit in eine Gestalt aus dem Volke verlegt; die Personen müssen ihre eignen Gedanken denken und Worte reden, nirgends Abstrakta und Sprachröhre der Intentionen des Dichters. Diese können in der erzählenden Gattung in Gestalt von Betrachtung, indirekt in der Ausmalung von Stimmungen genugsam niedergelegt werden.

Ein Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte aus der Fabel selbst: Wenn die Erzählung bald mit der bald mit der Figur geht und so alles, wenigstens das Bedeutendste, was geschieht, erst hypothetisch und ungewiß in irgend einem falschen Lichte, wohl auch selbst falsch, vorzeigt und dann erst den betreffenden Vorgang (oder auch der Vorgang dann in eine rückschauende Erzählung gelegt) selbst erzählt. Das rangierte als Kunstmittel mit dem Kapitelverschieben. Nämlich: es geschieht etwas; dies giebt, da nur einzelnes davon bekannt wird, der Figur, der es bekannt wird, ein falsches Bild des Geschehnen (und damit dem Leser selbst), das sie martert, spannt oder zur Hoffnung bewegt, und den Leser mit, der dann mit ihr die Sache genauer untersucht und durch die Ergebnisse der Forschung bald zur Furcht bald zur Hoffnung hingerissen wird — wenn dies Bekanntwerden einzelner Züge oder entstelltes Ganzen früher dargestellt wird, als die Handlung selbst. Oder auch, es erfährt jenes Einzelne u. s. w. einer von des Helden, also auch des Lesers Gegenpartei und wünscht, die Sache möge so sein, wie der Leser sie nicht wünscht, er freut sich bei den Ergebnissen seiner Nachforschung, die seiner Leidenschaft zusagen, wo der Leser sich ängstet

und voll Ärger auf den sich Freuenden, oder umgekehrt, wo seine Freude und Hoffnung am Ärger und der Furcht des Gegners wächst. Nun muß die Darstellung immer mehr die Außenseite der Figuren geben, damit der Scharfsinn des Lesers desto mehr Raum zum Erraten erhält und die üble u. s. w. Meinung von der Person oder die Meinung, die Person könne das und das Bedrohliche — in dem wir für sie fürchten — aus irgend einem Grunde, den wir nicht wissen, gethan, sich dazu haben verleiten lassen; was alles den Leser mit dem Freunde ängstet, oder noch mehr ängstet, weil es den Feind freut.

So wird also dasjenige, was uns interessieren muß, was und wie es geschehen, erst nachher erzählt, die Furcht und Hoffnung aber, die sich an dies Was und Wie knüpfen muß, was natürlich dem Geschehnen in der Zeit folgt, wird in der Erzählung vorausgenommen. Dadurch wird auch der Kreis erweitert; die Personen, bei denen geforscht wird, geben Gelegenheit zu Genrebildern und Episoden.

Durch diesen Kunstgriff allein — der unzählige Modifikationen zuläßt — kann der einfache Kern mannigfach variiert und die Handlung scheinbar bereichert werden. Die analytische Methode der Darstellung, die der synthetischen so gegenübersteht wie die Spannung auf das, was bereits geschehen, ohne daß wir es wissen, zu der, was geschehen wird. Auch giebt dieser Kunstgriff erwünschten Anlaß, die verschiednen Charakterbilder, die Gestalten, in stetigerer Weise charakteristisch ausleben zu lassen, indem die Erzählung von Figur zu Figur wandert und eine Zeitlang mit jeder Hand in Hand geht — wobei ein Gewicht darauf fällt, welche Forschungen die Gestalt anstellt, was sie aus dem Erfahrnen folgert; so geht dies Forschen wieder in ein Handeln über und tritt in die Substanz der Erzählung ein, was sie

thut, zu befördern oder zu vermeiden u. s. w., — ihren Charakter zeichnen hilft und der Divination des Lesers freihält, seine eigne Meinung sich zu bilden, der durch den Wunsch, die Gestalt werde doch so verfahren oder so u. s. w., in noch lebhaftre Spannung gerät, weil er fördern möchte, wo die Gestalt retardiert, bekannt machen, wo sie verheimlicht, verheimlichen, wo sie bekannt macht, vorsichtig sein, wo sie zu unbedenklich, und umgekehrt u. s. w. u. s. w. So wäre denn die Erzählung stellenweise — sie kann es ganz sein — mehr eine Reihe modifizierter und entstellter einzelner Spiegelbilder des Begebenheitskernes, die dieser in die Seelen der Mitspieler wirft. Wir sehen die Sache erst, wie sie andern sichtbar wird und nach ihrer Natur ihnen erscheint, als wie sie wirklich ist. Der Leser müßte sich die Momente berichtigend nach seiner Meinung zusammensetzen. Nun kann die Begebenheit sogar ganz aus Reihen solcher Spiegelbilder und durch diese herausgeforderten Handlungen bestehen.

Die Dorfgeschichte ist wie ein einzelnes Glied des Dickensschen Romans zu einem Ganzen geschlossen. Ein Charakterbild aus jener Menge herausgenommen, eine Stimmung aus jener Mannigfaltigkeit von Stimmungen, eine Reflexion aus jenem Reichtum; sie ist der Geist jenes Romanes in Form der Anekdote. Die Enge, das Arme, was solchergestalt der Dorfgeschichte Mangel gegen den Dickensschen Roman gehalten, wurde nun in den bessern Dorfgeschichten durch große Innigkeit, Zusammenhalten, saubre Ausführung aufzuwägen gesucht. Dazu gab die richtige Berechnung des deutschen Geschmackes oder auch richtiger Instinkt das Vorwalten der Reflexion und der Lyrik hinzu, das Vermeiden sowohl englischen Sichgehenlassens als auch englischer Kühnheit in der Kombination. Es wurde Rücksicht genommen besonders auf Bildung (nicht bei Gotthelf); das Karikierte fiel weg, mehr das Gemüt wurde be-

schäftigt als die Phantasie; in die Form der Anekdote nach und aus dem gewöhnlichen Leben wurde soviel deutsche Idealität gegossen, als sich damit vertragen wollte; das englische Behagen wurde in deutsches umgesetzt, aber ein Hauptteil der Wirkung blieb immer die Übertragung des Behagens und des stillen Vergnügens, mit dem der Dichter seine Gestalten anschaute, auf den Leser; daneben wandte sich der populäre Liberalismus an die politische Überzeugung des deutschen Mittelstandes. Es gälte nun, die Dorfgeschichte wiederum zum Roman zu erweitern, in welchem sie ihre Enge und Armut los würde und doch das nicht verlöre, was in ihr dem deutschen Volkscharakter angemessen war. Daraus entstünde dann nun wieder etwas dem Dickensschen Romane ähnliches, etwas, das an Reichtum von Figuren und Handlung sich ihm näherte, aber in der Art der Komposition und Charakteristik und der Ausführung sich durch diejenigen Eigenschaften unterschiede, die in der Dorfgeschichte sich als Bedingung der deutschen Nationalität herausgestellt haben. Noch ein andrer Grund drängt zu größrer Innerlichkeit und mehr psychologischem Interesse der Komposition; es ist der, daß das deutsche Leben isolierter ist als das englische. Wir haben kein London, in welchem das Wunderbarste natürlich erscheint, weil es in Wirklichkeit so ist, keinen Verkehr mit Kolonien in allen Weltteilen, kein so großes politisches Leben; wir haben keine Flotten, und wenn wir dem Deutschen nationales Selbstgefühl geben, so fehlt dazu der Boden, aus dem es organisch hervorwüchse und berechtigt erschiene, wir müßten es denn als Ausnahme darstellen. Also der Dickenssche Roman, aber beschränkter in der Extensität und dies durch die Intensität ersetzt, die Komposition und Ausführung nicht so salopp, die Charakter nicht so grillig oder bloß äußerlich durch karikierende Übertreibung des

charakteristischen Zuges bewirkt. Mehr das Gemüt als die Phantasie beschäftigt und durchaus nicht jenes Behagen vergessen. Dazu das Mittel, das wir schon im Dickensschen Romane finden — der Humor. Zu große Breite der Darstellung zu vermeiden, wiewohl die Trockenheit der Konturen des eigentlichen Dramas nicht anzustreben ist. Nur so viel Breite, als unumgänglich notwendig, Ungeduld abzuwenden oder nicht aufkommen zu lassen; durch Anschaulichkeit und lebendige Gegenwärtigkeit und Reichtum des Details für das Einzelne interessiert, damit die Spannung ein Gegengewicht habe. Was der Dickenssche Roman von Shakespeare hat, die Beziehlichkeit der einzelnen Stämme, das Herausheben der Charaktere durch Kontrast, die Gruppierung aller Stämme solchergestalt um eine Idee oder Hauptanschauung, die innern Entwicklungen, das stete Anwachsen nach dem Ende bis zu allgemeiner Katastrophe, die poetische oder vielmehr sittliche Gerechtigkeit, der gesunde Boden aller pragmatischen Poesie, müßte natürlich möglichst beibehalten werden, alle moralische Schiefheit vermieden und in den Personen die Ideen in Leidenschaft verwandelt, so ideal der Autor in Stimmungen und Betrachtungen sein mag, und immer, wie auch dem Geiste neben der Sache Rechnung getragen werde, immer darstellend.

Eine Hauptsache ist nun der Dialog, durch welchen kleine Schritte der Begebenheit sich ausbreiten. Der Dialog ist Hauptmittel zur Behaglichkeit. Ein Charaktermotiv: der Lügner aus Schönheitssinn, ein sich unbewußt idealistischer Dichter mit all der schönen Hohlheit oder hohlen Schönheit; Lügnerin aus Scham — Sinnlichkeit, die leicht aufzuregen.

Dickens Klein-Dorrit

Der bittende Blick des sterbenden Vaters und die ganze Natur des Haushaltes der Mrs. Clennam läßt

erwarten, hier müsse eine ergreifende Entdeckung zu machen sein. Immer wird dieser Ton angeschlagen; und auch die ungeheuerlich schaurige Gestalt Mr. Rigauds damit verbunden. Das Verschwinden des Mr. Rigaud lenkt die Aufmerksamkeit mit neuer Gewalt dahin.

Klein-Dorrit ist, wie viele unter Dickens andern Romanen, ein komisches Schauermärchen, nach Art der Märchen der „Tausend und einen Nacht." Das seltsamste, die wunderlichsten Anstrengungen der freigegebnen Phantasie mit der gemeinsten Wirklichkeit gepaart — nur ohne Einmischung von eingestandnen Feen und Gespenstern. Dafür sind die Figuren zum Teil nur Nase, Mund oder sonst charakteristische Einzelzüge ins Ungeheure vergrößert und solchergestalt weniger wirkliche Menschen, als ein seltsames Geschlecht von Wechselbälgen der Phantasie, Molen der Phantasie, ohne Befruchtung durch Leben; der Vorgang selbst demzufolge ein wunderlicher Traum, den nachträumend oder mitträumend wir bald schwer und angstvoll atmen, bald lachen und bald über unser eignes Stöhnen oder Lachen aufwachen. Boz Poesie ist eine populäre Romantik, eine Synthesis von Tieck, Jean Paul, Hoffmann, Arnim, die Fratze Shakespeares in das Vaterland des schönen Originals zurückgekehrt, aber Fratze geblieben oder vielmehr erst recht Fratze geworden. Jene Deutschen haben doch noch die poetische Wahrheit, die selbst noch im rein Phantastischen möglich ist. Ich muß gestehen, so sehr ich an vielen Stellen des Romans gefesselt war, ich bin froh, nun ich ihn hinter mir habe; ich habe ungefähr die Empfindung, wie wenn ich ein Irrenhaus besucht hätte und nun wieder heraus wäre. Welche Luft, welcher Himmel hier außen! Drin waren selbst Luft und Himmel wie Wahnsinnige. Tisch, Stuhl, Wände, Häuser, Fluß, Brücke, Kohlenfeuer u. s. w. alles lebendig, aber — wahnsinnig.

Das Raffinement, das entsetzlich Outrierte, Gequälte, dieser nüchterne Rausch, diese Formlosigkeit von Inhalt und Inhaltlosigkeit von Form, all das, was die Poesie unsrer Zeit bezeichnet, treibt mit Gewalt zurück zu Shakespeare, Plautus, Homer, der Bibel, zum Volksliede, zu vielem in Goethe und Lessing, Luther nicht zu vergessen und Schillers Lied von der Glocke. Richters Illustrationen sind eine Erquickung, Haydn, Mozart und das meiste von Beethoven machen uns gesund, so lange wir sie hören. An Freytag fühlt man beständig, daß dieser Drang in ihm ist; mich macht der Eifer, zur Gesundheit zurückzukehren, fieberhaft und ungesund, da ich den Weg nicht finde. Vielleicht trauen wir uns zu wenig zu und fürchten unnötig das Triviale zu sehr. Auch bei talentvollen Malern werde ich diesen Drang gewahr, so an Gonne.

Welch ein gespanntes Leben und Spannungsleben in diesem Roman! Es wird gespannt dadurch, daß etwas geschehen ist oder scheint unter Umständen, die uns auffordern, dies uns noch unbekannte Etwas mit uns bereits bekannten Personen zu kombinieren, z. B. in Klein-Dorrit ist Rigaud verschwunden, seit er in das Haus der Mrs. Clennam ging, nicht wieder gesehen worden; nun haben wir den Beginn dieses Besuches gesehen, wir kennen Rigaud u. s. w., es bildet sich in uns eine abstrakte Erwartung von schrecklichen Dingen, die da vorgegangen. Nun, nachdem auf abenteuerliche Weise Rigaud wieder zum Vorschein und zu Mrs. Clennam gebracht ist, beginnt eine Szenerie, der analytisch der Inhalt der ersten Spannung des Buches, die bis hierher nebenbei gehalten, aber immer wieder erneuert werden.

Neben der Figur des Forschens — in Klein-Dorrit forscht Clennam — gehen auch bloße Zustandsszenen,

in denen etwas an sich Gleichgiltiges vorgeht, die uns aber an die Orte bringen, mit denen die Spannung sich verbindet und durch Erweckung von Stimmung verwandte Erwartung hervorbringt oder näher bestimmend, vertiefend, diese unterhält.

Wie bei Hoffmann Gespenster, Revenanten u. s. w. als natürliche Personen, so gebärden Boz angeblich wirkliche Menschen sich mit einer gewissen gespenstigen Mechanik; immer fallen uns bei den Mr. Merdles, Rigauds u. s. w. jene gespenstigen Automaten ein, die sich für Menschen ausgeben.

Walter Scott

(Bezüge zu Shakespeare)

Den Altertümler zu lesen begonnen. Welch meisterhafte Szene die erste zwischen Oldbuck, Lovel, dem alten Edie! Sie würde aber bei weitem nicht den Eindruck machen ohne die ausführliche Detaillierung des Altertümlers bei Lovels erstem Besuch, wo er die Leiden und Freuden der Altertümlerei diesem vorschmeckt. Etwas ähnliches haben meine Figuren im Erbförster, was die Lebensfülle derselben betrifft. Diese sind reines Thüringer Gewächs. Eine Erzählung mit solchen Figuren müßte nun aber auch in Thüringen spielen. Wäre ich doch auf dem Wege der Produktion wie im Erbförster geblieben, hätte mich damit aber dem Roman zugewandt. Der Thüringerwald hat noch manchen originellen Charakter, von vielen noch die lebendige Tradition, ebenso noch manches poetische Altertum von Sitte, Bräuchen und namentlich von Sagen. Eine allgemein interessante Geschichte mit solchen Gestalten und Sitten mit den historischen Agentien, auch den lebendigen, dem Hauche, den der bewegten Weltgeschichte Räder im Drehen dahineinblasen, eine reiche Geschichte mit viel Handlung und

6*

Spannung, aber stets poetischer. So Charaktere, Motive, historische Sitten — welcher Zeit auch die Darstellung gehöre. Ich glaube aber, diese poetische Wahrheit, die aus Übereinstimmung alles Einzelnen entsteht, wird ein Dichter nur aus der Provinz, die ihn geboren, wo er erzogen ist, ziehen können, denn er selber ist ja seine eigne Norm im Charakterentwerfen. Nun ist für die epische Charakteristik das so erleichternd, daß die Geschichte mehr Begebenheit als Handlung, d. h. daß mehr das Nichtich des Helden auf sein Ich wirkt, als umgekehrt wie im Drama', und daß nicht alle Fäden der Begebenheit vom Knäuel der bewußten Absicht zu laufen brauchen. —

Jetzt wird mir nun erst klar, was unsre Dorfgeschichte ist, nämlich der Embryo des provinziellen historischen Romans. Und der soll daraus hervorgehen, sonst war sie eine taube Blüte. Nur muß man sich über das Wort „historisch" hier verständigen. Es heißt dies weiter nichts, als daß der Roman nicht isoliert sein soll vom großen Geschichtsleben der Welt; er soll auf einem wirklichen Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen, und das Allgemeininteressante der Fabel dadurch modifiziert sein. Das Drama bedarf einer gewissen Abstraktion und Isolierung der Motive; es verlangt weit abstrakter das allgemein Menschliche und das Gegenwärtige (ideal), weil es keine Erläuterungen, keine Vermittlungen erlaubt; die Tragödie besonders muß gewissermaßen „elementar" sein; der Roman aber wird der innigsten Durchdringung des allgemein Menschlichen durch die individuellen historischen Agentien bedürfen. Man versuche nur, etwas Erlebtes zu erzählen, so wird man nötig finden — sei es auch nur eine kleine Anekdote — zur Erklärung die Zeit, in der sich dies Erlebte zugetragen, zu markieren, wohl sogar noch die Stimmung jener Zeit, weil das zum rechten Verständnis

sich notwendig erweisen wird. Manche solche Geschichten wird man sich nur an einem gewissen individuellen Orte vorgegangen erklären können; kennt der Hörer der Geschichte den Ort und was in der Weise dieses Ortes die Geschichte allein erklären kann, nicht, so wird der Erzähler wohl auch noch dieser erst gedenken und zum Behufe der leichtern Glaublichkeit andre Geschichten aus dem Orte (auch aus der Zeit vielleicht) als Pendanten bringen. Das nun ist die poetische Wahrheit des Romans, daß die einzelnen Charaktere und Motive und die einzelnen daraus resultierenden Begebenheiten (unter Einwirkung eines und desselben historischen Agens) sich zusammenverhalten, wie solche erklärende Pendanten.

Schwer ist es nun, dem Phantastischen zu entgehen, ohne die Poesie aufzugeben. Im Astrologen liegt die Poesie hauptsächlich im Harmonischen der Komposition, in der Figur der Meg, den eigentümlichen Sitten, z. B. und besonders dem patriarchalischen Verhältnisse des Gutsherrn und der Zigeuner; auch in der Liebenswürdigkeit der Charaktere; besonders des Autors selbst — im besten Sinne. Es ist doch zum großen Teile eine Kriminalgeschichte; ob das Küstenland, die See und vielleicht das uns Fremde in den Sitten, die Großartigkeit der Behandlung das Kleine, Widerliche balanciert, das sonst Kriminalgeschichten haben? Vielleicht auch der Mut und die Kraft der Menschen; da ist keine Hilflosigkeit. Das scheint einer der charakteristischen Unterschiede zwischen Boz und Scott zu sein, daß letztrer uns in einer Welt umherführt, wo kein Mensch eine andre Schuld büßt, als die er selber auf sich geladen — selbst die Armut des Ochiltree, die doch keineswegs als Elend dargestellt ist, erkennt dieser für eine selbstverschuldete —, wo der wilden Gewalt der Umstände der von ihr ergriffne gewachsen ist und nach ritterlichem Kampfe sie besiegt, während dort —

bei Boz — die Hilflosigkeit des Leidenden mehr Haß erregt gegen dessen Peiniger, als Mitleid mit ihm selbst, und oft, da die Schuld auf ein Abstraktum, gewöhnlich auf die gesellschaftlichen Zustände gewälzt ist, der Haß gegen diese alles andre Interesse überwiegt. Bei Boz hat man immer die Empfindung, als wäre das Leben, wie es ist, eine Mördergrube, ein Netz des physischen und moralischen Verderbens, das vor den armen Menschenkindern sich ungesehen öffnet; bei Scott dagegen ist es ein Turnierplatz für die Tüchtigkeit. Schildert Boz eine schöne Häuslichkeit, so ist es eine bedrohte Schanze, denn das Elend ist das Positive, Glück nur ein negativer Übergang, nur eine Lockung, ein Becher Wein für den armen Sünder auf seinem Gange; bei Scott aber ist das Familienglück das Positive. Bei Boz ist Menschenglück ein schönes Märchen, das die Wirklichkeit, das Elend, vorüberflatternd erheitert, bei Scott das Elend eine Gespensterfabel, die vorübergehend schreckt und das Gefühl der Sicherheit des Glückes erhöhter empfinden läßt. Kurz: Scott ist Shakespeares, Boz Byrons Seelenverwandter.

Scott hat die Methode: wenn er eine neue Figur entweder hat auftreten oder erwähnen lassen, so schlägt er sich allemal ins Mittel, uns eine historische und biographische Skizze von derselben zu geben, ja wohl von ihrem ganzen Stamme, oder ists ein Stück vergangner Existenz — wie Ochiltree — eine naturgeschichtliche Notiz von der untergegangnen oder ausgestorbnen Tiergattung, ein historisch-biographisches Resumé. Das sind Blumenstiele, die aus dem Kranze herausstehen; Boz weiß diese Expositionen gewöhnlich in dramatischer Form zu geben. Doch z. B. bei dem Vater des Mareshalsea wie Scott. Im Altertümler schildert Scott uns nach der ersten Szene zwischen Lovel und Oldbuck den letztern, dann den Bettler, etwas später den Ritter von Knockwinnock, ehe der persön-

lich auftritt; Lovel dagegen hebt er auf, um eine Spannung daran zu knüpfen. So schildert er auch Zustände, sowohl sozial-historische, wenn sie zur Erklärung seiner Geschichte notwendig, als auch individuelle, wie z. B. das Verhältnis zwischen Monkbarns und Knockwinnock. Doch sind jene Stiele mehr im Anfange seiner Geschichten; z. B. die Exposition des Ritter Arthur. Daß seine Vermögensumstände im Rückgehen, das ist dargethan ohne Einmischung des Autors durch einzelne Äußerungen. Ferner die Exposition des Charakters und Verhältnisses Hektors M'Intyre ist ganz in der Art, wie wir sie bei Boz finden, nur geschickter, weniger absichtlich gezwungen. So das Verhältnis Lovels und der Isabella.

Der Unterschied zwischen den dramatisch-tragischen und Romancharakteren. Ein Hauptunterschied: die Gestalten des Dramas sind anthropologische, die des Romans sind Gesellschaftstypen. Jene wollen etwas, sie handeln, und dies Handeln Lears u. s. w. ist Lear; bei dem Romancharakter tritt mehr die Existenz heraus; mehr das Prinzip der alten venetianischen Malerschule als Raphaels und Michelangelos, mehr der Reichtum als die Energie, die ruhigen Zustände die bewegten überwiegend. Wie dort (im dramatischen) das Elementare, so überwiegt hier das Abgeleitete; das Übergewicht des Äußern zeigt sich schon in der Beschaffenheit. Wir sehen mehr, was Zeit, Sitte, Beschäftigung, Stellung in der Gesellschaft, was Gewohnheit, Zeitsitte an den Menschen gethan, als dort; am Menschen interessiert uns mehr das Produkt als seine Produktion; mehr die Breite der Persönlichkeit gilt es zu schildern, als die Tiefe des Charakters, wir haben es mehr mit dem Bürger, dem Anhänger einer Konfession oder Partei, dem Geschäftsmann, dem Stande, der Beschäftigung, den individuellen Gewohnheiten als mit dem Menschen selbst und seinen Leidenschaften,

mehr mit dem Sein als mit dem Vermögen desselben zu thun. Mehr die habituellen Züge seiner Beschäftigungen, als seine elementare Richtung kommen in Betracht. Er ist mehr ein Bewegtes als ein Bewegendes; darum das Detail vorherrschend. Mehr was die Gesellschaftsverhältnisse aus ihm gemacht und noch machen, als die Verhältnisse, die er selbst schafft; die Ruhe ist das Wesentliche, nicht die Bewegung; mehr, wie er seine Substanz äußrer Gewalt entgegen zu erhalten sucht, als wie er andre beschränken will; er ist der Holländer, der Dämme gegen das einbruchdrohende Meer schafft, um seine Tulpengärten und seine chinesisch-kleinen Lieblingsdinge zu schützen, als das Meer selbst, das einbricht und mit den Dämmen kämpfend ermattet.

Besonders zu bewundern ist an W. Scott die weise Mäßigung, die Bescheidenheit der Natur, der feine Instinkt, wie weit der Poet gehen dürfe, ohne den sichern Boden unter den Füßen zu verlieren, wieviel der und der Charakter trage, ohne unter der Last zu brechen u. s. w. Den englischen common sense repräsentiert W. Scott auf das beste. Es ist wunderbar, wie, was poetischer Schwung ist, den realen Boden nicht allein nicht verläßt, sondern vielmehr eben oft in der Energie des realistischen Details besteht; wunderbar, wie er seine Phantasie immer im engsten Zaume hat und doch zugleich sie scheint sich gehen zu lassen.

Wie einfach ist die Geschichte im ersten Bande des Altertümlers, und doch wie durch Beziehungen und Detail reich gemacht. Es ist diese ein Muster in der Gattung des Charakterromans. Im ganzen ersten Bande ist fast nur Detaillierung der Charaktere, die Handlung hauptsächlich dazu erfunden, uns diesen Monkbarns und Ochiltree bis in kleinste hinein zu illustrieren. Welche Fülle von Detail in diesen beiden. Wie herrlich die habituellen Spuren der Kleinlichkeit,

aus der Beschäftigung des Altertümlers hervorgegangen, wie kontrastiert die Geschicklichkeit, Hypothesen sich selbst als Feststehendes einzuschwatzen, mit dem scharfen, nüchternen Verstande und der Fähigkeit warm hingebenden Handelns, wenn dies herausgefordert wird; wobei der schöne, große Leib des letztern nichtsdestoweniger in der Tracht jener Kleinlichkeit erscheint. Dieser Monkbarns ist ein Meisterstück epischer Charakteristik ersten Ranges, neben dem sich nur Ochiltree behaupten kann. Der Altertümler verdient auswendig gelernt zu werden. Und dabei keine Spur von Karikatur, überall Züge, die gleichsam zur Übertreibung einladen, überall Lockung dazu; aber Sir Walter gerät nicht mit einem Tritte aus dem Takt.

Meine Gegend enthält Stoff zu solchen Charakteren, z. B. in den Neustädtern, die um Gewinnst die Strapazen der weitesten Fußreisen nicht scheuen, und nun an den Reiz des Herumtreibens gewöhnt, dies um größern Gewinn nicht aufgeben würden; die nun eigentlich eine Art bevorwandeten oder berechtigten Vagabundierens treiben und doch sich diesem keineswegs hingeben, sondern im Vagabundieren Ersparung und Gewinn zu Merkzielen nehmen, die also gewissermaßen um des Gewinns willen vagabundieren, d. h. um eines Zweckes willen zweckwidrig verfahren. Dieser bewußte oder unbewußte, von klugen Individuen zeitweilig sich selbst eingestandne, andremale hartnäckig geleugnete Widerspruch ist für epische Charaktere von außerordentlichem Reize. Diese Widersprüche von Einsicht und Gewohnheit u. s. w., ihr Zutagekommen im Bewußtsein des damit behafteten Individuums, hinwiederum das Hinwegräsonnieren derselben unter den Auspizien des Wunsches, der des Glaubens Vater, diese wunderbarste Mischung von wirklicher und gemachter Naivität können schon den einfachsten, alltäglichsten Charakter, wenn bloßgelegt, ergötzlich machen. Ehe nun

die Handlung oder Begebenheit die Spannung straffer anzieht, kann der Vorgang teilweise dazu erfunden sein, solchen Charakter erst zu detaillieren. An dem Neustädter sind das Weitausgreifen des Bergsteigers mit gebrochnen Knieen und das Phlegma des Ganges im kleinen Äußerungen jenes Widerspruches. Die Lust am Außerordentlichen, Wunderbaren mit dem Nüchternen des kleinen Geschäftsmannes zusammen, ebenso die Gutmütigkeit des Phlegmas und die Schlauheit; alle idealistischen Agentien der Gegenwart hat er aufgelesen, aber sie sind durch einander gewirrt in einem Geiste, der, was seine Krämerei betrifft, fast mit bösartig-ungemütlichem Scharfsinn auseinander zu halten weiß. Die Tendenz zum Unbegrenzten, der Wandertrieb des Vogels ohne das mindeste künstlerische Interesse; wie der Ziemer aus Norwegen u. s. w. nach Deutschland zieht, unaufhaltsam, um rote Beeren zu fressen. Großer und kleiner Horizont zugleich. Kommt dazu noch die Schwärmerei mit dem Aposteltrieb, so kommt noch ein Nest von neuen Kontrasten dazu. Darf nicht hausieren, thut es doch, um (religiös) zu wirken; muß Ausrede haben.

Aber jede Figur, z. B. ein Landgeistlicher, ist aus den Widersprüchen der verschiednen Lebenskreise, denen er zugleich angehört, auf das interessanteste zu konstruieren. Die humanistische Bildung, die er erhielt, Reminiscenzen des Universitätslebens; zugleich ist er Gelehrter und Bauer und Beamter, zugleich ein Repräsentant Gottes und ein Untergebner des Konsistoriums; er ist der vornehmste Honoratiore und die Respektsperson in seinem Dorfe, und in der Stadt eine fast komische Figur. Die Langeweile bringt ihn zu individuellen Gewohnheiten, das Alleinstehen in seiner Bildungssphäre begünstigt die Hypochondrie, das Alleinreden auf der Kanzel verführt zu einer unnahbaren Empfindlichkeit gegen Widerspruch, der auf seine Lieb-

lingsneigungen, z. B. Taubenjokelei u. s. w., übergeht; das Bewußtsein der Wichtigkeit seines Berufes fließt auch in diejenigen seiner Thätigkeiten, die seinem Berufe am fernsten stehen, ein. In fortwährendem Kampfe mit dem Eigennutze und der selbstsüchtigen Härte der Bauern nimmt er von diesen an und haßt seine Feinde, die zugleich die ihm von Gott und einem hochlöblichen Konsistorium anvertrauten Schafe sind. Er betrügt in Selbstverteidigung die Betrüger und umfaßt ihre abstrakte Ganzheit doch wieder als moralische Person, als seine Gemeinde mit evangelischer Liebe. Dabei wird sein Amt ihm, da kein gesunder Mensch in steter Spannung sein kann, zum Handwerke. Genau bis nahe der Kargheit, was Amtseinkommen betrifft, will er nie Präjudiz geben, schützt immer den Nachfolger vor. — — —

Das Herz von Midlothian gelesen, das ich noch nicht kannte. Ich glaube, diese Gattung des Romans würde meinen individuellen Neigungen am meisten entgegenkommen. Es ist dies der historische Roman, von dem Vorwurfe frei, den man dem eigentlichen historischen Roman macht, daß er Erfundnes und Wahres mische, was wegen seiner äußerlichen Ähnlichkeit mit wirklicher Geschichtschreibung hier unangenehmer auffalle als bei dem geschloßnern, idealern historischen Drama. Und selbst das historische Drama verliert durch Einmischung novellistischer Motive. Das Historische im Roman hat keine Größe.

Wenn man will, kann man auch den Barnaby Rudge hierher zählen. Die schöne Tuchhändlerin von Elie Berthet. Die Taube von Dumas.

Hier würde nur eine Situation, würden Gestalten aus der Geschichte bloß novellistisch ausgebeutet, würde das Historische bloß den Grund abgeben, auf den man das Sittengemälde trüge. Diese Gattung erlaubt stärkre Zeichnung größrer Gestalten, und selbst

die kleinern der Dorfgeschichte bekommen ein Relief; sie gewinnen durch ihre Basis. Selbst die Dorfgeschichte gewinnt nur, wenn die Gestalten an starke, historische Interessen angelehnt werden. Der Autor kann mit größrer Souveränität mit seinen Gestalten verfahren; es verliert sich das Dünne, zu Innerliche, die Phantasie gewinnt neben dem Gemüte einen größern Raum, der Dichter kann kühner sein; eine bewegtre Zeit macht interessantre Kombinationen berechtigt. Dadurch, daß der Dichter die Lebensanschauung seiner Zeit vertritt neben der der Zeit, der seine Gestalten angehören, wirds ihm leichter, objektiver zu sein, und es wird ihm möglich, durch den Kontrast seine eigne Zeit treffender zu schildern, als wenn er seine Geschichte aus dieser nimmt. Der Reiz des Neuen und Wunderbaren kommt hinzu. Er kann seine Figuren ganz fremd kostümieren, ihr Denken und Thun u. s. w. aufs genauste individualisieren, weil er in seiner eignen Person jede nötige Erklärung geben kann.

Es gälte also den Geist einer Zeit zu schildern oder vielmehr darzustellen, nicht nur ihre Sitte, sondern alles, was als geistiges und gemütliches Agens, als Stimmung, Sehnsucht, Streben u. s. w. in einer bestimmten Zeit lag. Er dürfte durchaus nicht unsre Zeit bloß in eine ältre verkleiden, nicht was wir wünschen, was uns drückt und namentlich nicht unsre Reflexion über die bestimmte Zeit und ihre Gestalten in diese hinübertragen. Gerade darin liegt ein epischer Reiz, daß man jene Gestalten und ihr Thun, Dichten und Trachten, ihre Sympathie und Antipathie in größrer Unmittelbarkeit nachzuschaffen sich müht. So wird die ältre Zeit die Lehrerin der unsern.

Die Zeit der Reformation wäre die geeignetste wegen der Masse, der Mannigfaltigkeit der Agentien und wegen der Stärke der Kontraste. Das untergehende Rittertum, die wachsende Macht der Städte, Handel,

der Geist der neuern Zeit, der in hundert verschiednen Gestalten in alle Regionen des Lebens hineintritt, hier klarer über sich, dort sich mißverstehend, die ungeheure Subjektivität, die sich des Lebens bemächtigt, neue Kirche, neue Staatskunst, neue Kriegführung u. s. w.

Man müßte dazu in einer Gegend leben, wo noch die Tradition jener Zeit lebendig, wo Bauart und sonstige Denkmäler der Kunst und des Lebens noch möglichst unverändert vorhanden, deren Geschichte aus jener Zeit auch in Chroniken u. s. w. reichlich vorhanden. Eine solche wäre die fränkische, Nürnberg etwa. Eine Gegend, die noch hauptsächlich der deutschen Geschichte gehörte. Der Geist des Ganzen müßte der rein menschliche, ethische, der Shakespearische sein.

Es gälte die Seele einer vorübergegangnen Zeit in erfundnen Gestalten zu verkörpern. Das Herz von Midlothian ist so entstanden.

Ein solcher Roman müßte den Charakter des Prinzipiellen tragen, hauptsächlich Sittenschilderer sein, an Traditionen anknüpfen und Gestalten zeichnen, die mehr der mündlichen Tradition als der Geschichte gehören. Die Lage, Wünsche, Sorgen einer Provinz in bewegter Zeit. Selbst in Freytags Roman etwas ähnliches. Der Aufstand in Polen.

Dazu gehörte nun, daß man die Sitten und Sittengeschichte, dazu den landschaftlichen Charakter einer Provinz studierte, und dazu, daß man sich in dieser Provinz aufhielte. Aber in welcher? Womöglich in einer, die noch eine gewisse Geschlossenheit und Originalität der Sitten besäße, dazu noch lebendige Volkstraditionen und einen kräftigen Menschenschlag.

Ein Stoff wäre die Demoralisierung einer Gegend durch kurz hintereinanderfolgende Huldigungseide an verschiedne Potentaten.

Wenn wir jetzt die Homerischen Epen lesen, so wirken sie durchaus als Sittenschilderungen, selbst die

erzählenden Partien der Bibel. Wenn Hebbel verlangt, das Drama solle der Nachwelt geben, wie wir gedacht u. s. w., so scheint er mir die Natur des Dramas verkannt zu haben; das Drama soll geben, wie der Mensch denkt und handelt, nicht als Bürger einer gewissen Zeit, sondern eben als Mensch; darum soll sein Stoff nicht Zeitsitte, Denkart einer Zeit, sondern Leidenschaft und Natur des Menschen sein. Selbst in der Historie soll es ewig giltige Typen geben, wie z. B. Richard III.

Ein Hauptvorzug der Engländer — Shakespeares und W. Scotts — ist der, daß ihr höchster Schwung nicht vom Verstande verlassen ist. So Ochiltree, wie er eine Versorgung annehmen soll. Wie die Lust an der Unabhängigkeit, Ungebundenheit des Lebens nirgends lyrisch und sentimental wird, wohl auch rhetorisch dazu, was wir Deutsche poetisch nennen; Scotts Bettler vergißt nicht einen Augenblick, was und wie er ist. Er bleibt der alte Bettler durch das ganze Gespräch, er denkt seine eignen Gedanken und spricht seine eigne Sprache, die von Charakter und Situation, wie sie eben beide sind, und doch werden jene Ideen rege gemacht, weit sichrer und nachhaltiger, als wenn er, wie Schiller, in jedem seiner Stücke pflegt, einen allgemeinen lyrisch-rhetorischen Strom quer durch sein Bild brausen ließe, der die Charaktere zerschneidet und aufhebt, wie „Eilende Wolken“ u. s. w., wo Schillers Gefühle über Marias Lage zerstörend auf die Gestalt der Maria hereinstürzen, die mit aller Besonderheit der alten Königin in Schiller ersäuft. Das die Weise der Idealisten, daß sie, wo ihre Personen fühlen und handeln sollten, ihre eignen Gefühle und Reflexionen über deren Lage geben, daß sie ihren Schaffungsprozeß geben statt des Schaffens.

Der Grund zu Scotts Richtung war im Götz gegeben, das Hervorheben des Pittoresken, der Stim-

mung, Zusammenstimmung von Natur, Lokal, Zeit und Vorgang. Eigentlich ist dies schon ein Ingrediens von Shakespeare. Goethe wollte den Shakespeare deutsch wiederherstellen; da seine episch-lyrische Natur das Original modifizierte, entstand der Götz, in welchem die äußre Form noch dem Drama ähnelt. Scott brauchte nichts, als der gefundnen Materie die ihr wesentliche Form zu geben. Dazu waren schon Fielding und Smollet Vorarbeiter gewesen; ihre Geschichten sind schon auf geschichtlichen Grund aufgezogen, im Tom Jones ist der Einfall des Prätendenten, im Roderik Random die Expedition nach Carthagena — das ist aber schon im Don Quixote, dem Vater des Romans — aber noch nicht nach Möglichkeit ausgebeutet. Am nächsten kommt der Weise Scotts Smollet; denn hier sind wirklich die Schicksale Randoms mit der Expedition in nahen Zusammenhang gebracht.

Beim epischen Charakter sind zwei Hauptzustände zu merken; der große Affekt des Handelns zerstiebt all die kleinlichen Anhängsel von habituellen Zügen, aus Stand, Beschäftigung u. s. w. mechanisch angeschwemmt, gleichsam die Flötzen des Menschengebirges, und die ideale ganze Menschennatur, der menschliche Kern macht sich geltend. In demselben Maße als der gewöhnliche, der Alltagszustand wiederum überhand nimmt, kehren jene Anhängsel wieder, machen sich die habituellen Züge aus Beschäftigung, engem Horizont u. s. w. wieder geltend, treten wieder die kleinen Bedenken ein; kurz wird der endliche Maßstab wieder angewandt, der dem unendlichen Platz gemacht, und mißt, was nach dem unendlichen zugeschnitten, an seiner Kleinlichkeit und erschrickt über oder bereut selbst das Große, Tüchtige, Hohe, was der Mensch selbst gethan, oder erstaunt wenigstens, und sein eigentliches

Wesen, seine eigne nackte Gestalt ist dem an sein Handwerksgewand mit allem kleinlichen Zubehör Gewöhnten ein fremdes und in seiner Fremdheit beängstigendes.

Jene ursprüngliche Natur des Menschen ist aber eben im Drama, wenigstens der Tragödie der gewöhnliche Zustand, in welchem wir den tragischen Helden sehen. Das Handeln geht aus dem Instinkt hervor, das Urteil aus der Reflexion. Darum werden die Resultate beider selten zusammenfallen; und doch muß jedes in seiner Integrität bleiben; die Reflexion darf sich nicht in das Handeln und der Instinkt nicht in die Betrachtung mischen, sonst wird beides, die handelnde und die betrachtende Kraft, paralysiert. Die Reflexion zerlegt, der Instinkt faßt zusammen. Alle Fälle des Lebens sind konkrete.

Der Roman muß nun erst das Reich der Alltäglichkeit in seiner Unbestrittenheit zeigen und uns darin heimisch machen; dann treten bewegte Verhältnisse auf, und wir sehen sie sich bilden; die historischen Agentien durchfluten das Stillleben, und nun beginnt der epische Kampf, der überall den Menschen frei macht von der Beschränktheit des Alltags. Der Alltag wehrt sich und macht der Bewegung jeden Zoll streitig; bis sich die Bewegung zur Ruhe begiebt und der Alltag sein unbestritten Reich wieder antritt. Es versteht sich nun von selbst, daß der Alltag an sich unsre Sympathie gewinnen muß, die sich dann in der Bewegung steigert und aus dem Affekte wiederum in die süße Befriedigung der Ruhe zurückgeht.

Dies Reich der Alltäglichkeit, das vor, neben und nach der Bewegung sich geltend macht, das Stillleben, das sich gegen die Bewegung zu behaupten und soviel von sich zu retten und zu erhalten sucht, als möglich, haben wir in der Dorfgeschichte ganz prächtig. Aber sie schildert mehr das Verwittern der lange so festen Konventionen, was einen elegischen Eindruck macht,

einen mehr lyrischen. Bei W. Scott gehen sie nicht vor unsern Augen unter; er zeigt uns eben die Festigkeit, die sie hatten, er zeigt sie lebendig, sich ihrer Haut wehrend: oder sie sind vielmehr Motive, Kostüm und Staffage, nicht die handelnden Helden selbst. Er giebt uns in ihnen ein Bild aus dem kräftigen Leben eines Helden; er zeigt uns nicht dessen Siechtum und Tod an Altersschwäche. Die handelnden Helden seiner Romane sind die sittlichen Mächte, die Menschen selbst und ihre Leidenschaften und Schicksale, die er nach sittlicher Gewissenhaftigkeit ordnet. Es geht keine Gestalt an den Sitten, an der Zeit zu Grunde, nur an ihrer eignen Schuld. Sie haben eine Willkür und ein Gewissen, sind Menschen, nicht Repräsentanten von Ideen. Mit einem Worte, die Sitten sind nur als charakteristische Merkmale und als Erklärung benutzt, ebenso wie die Eigenheiten der lokalen Szene. Es ist jede Person gut oder schlecht in ihrem menschlichen Kerne, nicht als Vertreter einer Zeit oder Partei; sie selbst sind, nicht die Zeit, gut oder böse in ihnen. Die äußern Konventionen dienen bloß zur Situation; sie dringen nicht in den Kern der Charaktere, oder besser gesagt, nicht diese Konventionen sind es, die in den Menschen, aus ihnen heraus handeln. Das macht diese Gestalten jeder Zeit verständlich. Und auch auf W. Scotts Gestalten paßt Goethes schönes Wort: Die Shakespearischen Helden sind eben Menschen, volle, ganze Menschen, und solchen Menschen paßt denn auch das römische Kostüm.

Die Spannung in der Erzählung und im Drama

Die Erzählung (groß oder klein) muß interessant sein. Was ist das? Zu allererst: sie muß so sein, daß wir wünschen, sie wäre wahr; sie muß spannen, d. h. das Gemütsvermögen so anregen, daß leidenschaftliche Begierden an den Verlauf der Erzählung sich heften. Sie muß befriedigen, d. h. diese leiden=

schaftlichen Begierden müssen in einen harmonischen Zustand der aufnehmenden Kräfte am Ende sich auflösen; in ein erhöhtes Lebensgefühl, einen erhöhten Zustand aller Vermögen, der aber nichts leidenschaftliches mehr hat, in ein Gleichgewicht der gesamten Kräfte. Wir bekommen zwei subjektive Bedingungen: Spannung und Befriedigung, denen als objektive gegenüberstehen: Verwicklung und Lösung.

Diese sind den beiden Gattungen zugehörig, die mit Gestalten und Bewegung zu thun haben, der dramatischen und der erzählenden.

Die erzählende hat ein weitres Feld, denn sie kann sich auch der innern Struktur des Dramas bedienen, wenn auch nicht seiner äußern Form; dem Drama aber ist, auch in der Komposition, vieles versagt, was die Erzählung thun kann.

Im Drama ist die Spannung an die Handlung, im Epos an die Begebenheit geknüpft. Jene ist intensiver, bestimmter umgrenzt, am besten eine Spannung unsers Mitleids durch unsre Furcht; diese ist abstrakter, weiter, mehr eine allgemeine Aufregung der Phantasie. Dort darf kein Geheimnis sein; hier blickt Geheimnis, Rätsel überall aus dem und in den Vorgang.

Die Spannung ist von zweierlei Art; denn wir unterscheiden die Spannung aus Teilnahme und die Spannung aus Neugier; die Teilnahme sowohl als die Neugier kann einen leidenschaftlichen Charakter erlangen. Der Roman erregt beide nebeneinander.

Die Spannung aus Teilnahme ist die wertvollere. Sie erregt oder kann erregen die Leidenschaften der sympathetischen Art. Dann beruht sie besonders auf der richtigen, d. i. zweckmäßigen Kontrastierung der Elemente, aus denen die sympathetische Leidenschaft gemischt ist. Diese besteht darin, daß der unangenehme Bestandteil den angenehmen nicht überwiegt; denn sonst hört die Beschäftigung mit der Dichtung auf,

ein Vergnügen zu sein, und wird eine Qual. Besonders aber darf dieses verkehrte Verhältnis nicht bis in die Lösung hinein und diese überdauern.

Diese Spannung aus Teilnahme kann beiden Gattungen der Poesie angehören. Aber der dramatischen steht nicht die ganze Breite der Mittel zu Gebote, selbst der eigentlich dramatischen und schauspielerischen, die die Erzählung anwenden kann.

Die Erzählung kann die fremdartigsten Mittel anwenden, d. h. Mittel, die nicht in einer Situation und der Beschaffenheit der um dieselbe gruppierten Charaktere als mit beidem gegebne liegen. Der dramatischen Poesie Wesen ist Entwicklung; innrer psychologischer Zusammenhang. Sie kann das Zufallartige nicht gebrauchen, d. i. Motive, die außerhalb dieses Zusammenhanges liegen, auf ihn einwirken; sie muß alles von dem Gegebnen aus motivieren, sich aus sich selbst erklären. Alles Thun darin muß also aus einer Absicht mittelbar oder unmittelbar hervorgehen oder aus der Modifikation einer Absicht durch eine gegensätzliche Absicht. Sie muß also, was man Begebenheit nennt, in Handlung verwandeln, und wir müssen die Triebfeder und ihr Produkt, die Handlung, durchschauend mit erleben. Die Erzählung bedarf dessen nicht; in ihr kann das scheinbar innerlich Unzusammenhängende als Wunderbares sogar einen großen Reiz gewinnen.

Was sie aber eben so nötig hat als das Drama, ist, daß sie eine Teilnahme für die Gestalten erwecke. Im Drama ist der Kampf dieser Gestalten mit der moralischen Welt, d. i. mit der bewußten, im Epos aber dehnt er sich auch auf die natürliche aus. Bloße Naturwirkungen haben in der Erzählung ein Recht. Dort kämpft Absicht mit Absicht und ihren bewußten Wirkungen, hier auch mit bloßen absichtslosen, zufälligen Naturwirkungen. Dort kämpft der Mensch

nur mit sich und andern Menschen, hier auch mit der Natur. Der Mensch kann hier also auch als bloße Natur auftreten, als absichtslose, unbewußte Naturkraft. Dort, besonders in der Tragödie, ist der eigentliche Schauplatz das Gewissen, das Innre des Menschen, hier die ganze äußre und innre Welt. Dort darf bloß das Wesentliche, das sich immer gleich bleibt in der menschlichen Natur, hier kann die ganze Breite der Erscheinungen ausgebeutet werden. Dort darf die Zeit nur ideal, als Stetigkeit des Aufeinander gesetzt sein; hier kann sie als handelnde Person mit auftreten. Ähnlich ists mit dem Raume. Das Drama kann nicht vor- und zurückgehen in der Zeit. Die Erzählung kann, was an verschiednen Orten zu derselben Zeit geschah, nacheinander darstellen, das nachher Geschehne früher, als das vorher Geschehne, und umgekehrt.

Zum Teil ist diese Verschiedenheit im Geiste beider Gattungen, zum Teil nur in ihren äußerlichen Bedingungen gegründet. Das Gesetz der Erzählung ist die Phantasie in der Gestalt der Erinnerung; als solche kann sie vor und zurück und über die ganze Erde hin schreiten. In dieser Hinsicht ist das Drama realistischer in Hinsicht auf Raum und Zeit.

Darauf gründet sich, daß die Erzählung auch der Spannung der Neugier sich bedienen darf. Sie führt uns in gewisse Zeiten, die Mächte, mit denen der Mensch streitet, können die bis zum Wunderlichen individuellsten Sitten, Bräuche, Einrichtungen, Meinungen, Strömungen der betreffenden und der handelnden Kräfte sein, denn es ist ein Unterschied, wenn ich sage — wie die Erzählung es thut: „so war es einst"; oder wenn ich sage — wie es das Drama nicht anders kann: „so ist es." Ein andres: „ihr müßt euch denken," und ein andres: „ihr seht geschehen."

Der Gang der Erzählung muß entweder analytisch oder synthetisch sein. D. h. eine Geschichte liegt ent-

weder ihren Hauptbedingungen nach vor dem Anfang der Erzählung oder so, daß in dieser selbst nur eigentlich die Lösung vorgeht, oder wir sehen aus Gegebnem erst die Verwicklung entstehen und dann sich lösen.

Beide Arten können sich in einer dritten vereinigen. Sodaß die Erzählung wie eine der erstbezeichneten Art beginnt und nachdem hierdurch eine Spannung bewirkt ist, wie in der zweiten Gattung von vorn angefangen wird.

Als Mittel zur Spannung stellen sich mannigfaltige dar. Bloße Verschiebung der Kapitel bewirkt eine recht intrigante Situation, die uns nach zwei Seiten spannt.

„Wie muß das gekommen sein?“ und: „Wie wird das werden?“ Jede Erzählung nach vorn giebt eine Erwartung nach hinten. — Es werden Erwartungen erregt.

Wir werden gewonnen, etwas leidenschaftlich zu begehren, d. h. ein Werden; dieses Begehren wird immer leidenschaftlicher durch Hindernisse. Es werden Dinge verschwiegen, die der Geschichte später plötzlich eine andre Wendung geben können. Dies sind negative Hindernisse. Entweder ist das Verhältnis der Personen zu einander ein andres, als sie selbst glauben, oder ein andres, als der Leser glaubt. Die sich für Feinde halten, sind Vater und Sohn, Bruder und Bruder u. s. w. Oder es herrscht ein Mißverständnis. Es fehlt oft nur an einem ausgesprochenen Worte. Also Erkennung oder auch Verständigung, die durch allerlei Umstände verhindert werden. Oder es hält einer seinen Feind für einen Freund.

Wir sehen also etwas herannahen, was wir leidenschaftlich verabscheuen; wir sehen etwas verhindert, was wir leidenschaftlich begehren. (Es sei als schon geschehen oder als noch zukünftig.) Dazu trägt die Teilnahme an der Person viel bei. Diese beiden Be-

gehren wachsen durch den Kontrast, indem wir vorübergehend die Erwartung hatten, das Verabscheute werde abgewendet, das Ersehnte werde zustande kommen. Noch leidenschaftlicher wird die Spannung, wenn diese retardierenden oder beschleunigenden Momente einen steigenden Klimax bilden. Am leidenschaftlichsten durch einen Trugschluß (Musik). Wenn das Gefürchtete eingetroffen, das Gehoffte für immer vereitelt scheint.

Die Zahl der einzelnen Spannungen ist eine sehr große. Man hält den Helden für einen andern, oft für seinen Gegner, besonders einen, der Chancen vor ihm voraus hat, als Rang, Macht, Reichtum, Ruhm u. s. w. Unter seinem wahren Namen wird er geschildert, unter dem falschen aber dargestellt. — Hat der Dichter diesen beiden Gestalten unsre Teilnahme gewonnen, so wächst diese noch durch das Zusammenfallen derselben in eine. Oder dies Zusammenfallen ist am Ende und wird zu einer freudigen Überraschung, zu einer Enttäuschung der freudigsten Art.

Die Spannung am Anfange einer Geschichte. Überhaupt besteht die Spannung der Neugierde darin, daß uns soviel gesagt wird, daß wir gern alles wüßten, und dieses uns ganz allmählich zugemessen wird. Und wenn wir das Ganze von dem wissen, was uns zuerst stückweise gezeigt wurde, wird gewöhnlich neben diesem alten ein neues Rätsel angeknüpft. Die Spannung im Anfange besteht darin, daß uns irgend ein Thun gezeigt wird, ohne daß wir weder die Gründe davon wüßten, noch was aus dem Thun entstehen soll, den Zweck. Dabei werden wir mit Figuren bekannt. Und selbst worin das Thun eigentlich besteht, erfahren wir erst allmählich. Ganz auf die Natur des Menschen gegründet. Sehen wir Bewegungen eines Menschen, die wir nicht sogleich zu deuten wissen, so treten wir ihm näher und sehen ihm zu, bis wir wissen, was er macht. Durch und bei dem Thun wird der Mensch

selbst uns interessant. Je auffallender und rätselhafter Thun und Mensch, desto mehr sind wir gespannt, zu wissen, was er macht, wer er ist, was er damit will. Dann, wenn wir dies wissen, ob es ihm gelingen wird. Wir erfahren dabei, auf welche andre Personen dieses Handeln geht, und je nachdem diese oder jener uns stärker interessieren, parteien wir uns für jenen oder diese. (Überall noch hängt mir hier das Dramatische an. Die Leidenschaftlichkeit der Spannung und Sympathie ist eben das Dramatische und paßt nicht zur epischen Form).

Wissen wir einmal die Absichten, so entsteht die Spannung auf den Ausgang, die immer leidenschaftlicher werden kann. Wir wünschen etwas und fürchten etwas. Es ist klar, daß diese Spannung desto intensiver, d. h. speziell dramatischer werden wird, je weniger Objekte unsre Erwartung hat, also je nachdem kann es im Interesse des Erzählers liegen, mehr oder weniger Objekte der Erwartung hinzustellen.

Nur ist die richtige Proportion zu berücksichtigen, daß der Hauptstamm die leidenschaftlichste Spannung habe, die andern Stämme dann nach ihrer Wichtigkeit graduiert, und schließlich, daß die Spannungen nach dem Ende zu Klimaxe bilden.

Entweder, oder! muß die Formel sein. Und dieses Entweder der straffe Gegensatz des Oder. Dies gilt vom Drama, das Gegenteil davon eben ist das Epische.

Daraus können mannigfaltige Kombinationen und Komplikationen entstehen. Im Anfang können uns mehrere Thun gezeigt werden, derselben oder verschiedner Menschen. Es drängt uns dann die Beziehung zu wissen, in welcher diese und ihr Thun zusammen stehen.

Nun kann ein Widerspruch entstehen zwischen der Teilnahme unsers Verstandes und unsers Herzens.

Unser Verstand kann z. B. wünschen, eine künstliche, geschickte Intrigue möge gelingen, während unser Herz dies fürchtet. —

Es ist also dreierlei zu merken.

Die Spannung des Anfangs. Wer ist das? Was macht er? Was will er? Warum? — Die Spannung auf den Ausgang. Wirds ihm glücken? Wünschen wir, daß es ihm glücke, oder das Gegenteil. Dies ist speziell dramatisch. Episch heißt die Frage: Wird es ihm werden? Denn er darf es eben nicht selber machen. Mittelbarkeit, Begebenheitlichkeit ist der Charakter des Epos dem Drama gegenüber.

Was geschieht? Was besteht? Wen betrifft es? Wie ist er? sodaß wir sein Glück wünschen oder nicht? Wird, was sich begiebt, zu seinem Glücke ausschlagen? Das sind jene Fragen ins speziell Epische übersetzt.

Der dramatische Held will etwas machen. Ist es recht? und handelt er so, daß sein Machwerk geraten wird? Wünschen wir, daß es gerate oder nicht — in Bezug auf unsre Sympathie, dort auf unser ethisches Gefühl.

Dagegen der epische Held ist ein Lotteriespieler; er hat ein Los; wie hat er es erhalten? wird das Los gewinnen oder nicht? gönnen wir ihm das eine oder das andre? Wird es ein andrer gewinnen, dem wir es weniger gönnen, und dergleichen mehr.

Das unterhaltende Moment muß das Spannende im Epos überwiegen; der Accent darf nicht auf dem Handeln, sondern muß auf dem Begebenheitlichen liegen. Und sind innre Entwicklungen vorhanden, so ist die Spannungsformel nicht: Was macht er aus sich (mit Absicht), sondern: Was wird aus ihm? Im Drama will der Held sich die Welt unterwerfen und erreicht es oder nicht, er siegt oder geht zu Grunde;

im Romane macht die Welt etwas oder nichts aus dem Helden. Nicht: was macht er aus sich? sondern: was wird aus ihm? was macht die Welt aus ihm?

Dort ist der Held Macher und Produkt; hier nur Produkt. Wie Pip bei Boz Gentleman wird, das ist echt episch; er wünscht zwar leidenschaftlich, einer zu werden; er macht aber nicht den Initiator; die Begebenheit tritt für ihn ein; er thut nicht den Schritt trotz der Welt, sondern weil ihm die Welt den Weg bahnt und diesen gehen heißt. —

Im Epos herrscht die Notwendigkeit, und nicht die, welche im Menschen selbst als Leidenschaft, als Naturbedingung seiner Existenz liegt; diese ist dramatisch; sondern die äußre, die Fügung der Umstände; nicht die, welche mit der Freiheit, d. i. dem Willen des Menschen identisch ist, sondern die der äußern Welt, der Umstände. Dort wählt Brutus die Freiheit, hier kann der Sträfling sein Elend nicht mehr tragen.

Die Retardationen, die Hindernisse, die das Eintreten des Ausgangs verzögern, bald unsre Hoffnuug, bald unsre Furcht ins Übergewicht setzend.

Erst wird unsre Neugier gespannt; indem diese befriedigt wird, nehmen wir Partei, wird unsre Teilnahme für oder wider die Personen erregt. Dazu tragen die Gründe ihres Handelns und ihre Zwecke bei. Sowie wir diese wissen, entsteht die Spannung, wird der Zweck erreicht werden oder nicht? Wir fürchten oder hoffen. Von da an wächst unsre Furcht und Hoffnung durch die Teilnahme mit den Personen, die ihr Objekt und wiederum wächst diese Teilnahme durch diese Furcht oder Hoffnung, die sie uns immer neu erregen, und durch die Schönheit oder Kraft, die sie in den Situationen zeigen können; durch ihr Handeln und ihr Leiden.

Nichts ist daher gefährlicher, als das Gleichgiltige, sofern es nicht als retardierendes Mittel gebraucht wird.

Motive sind: Intrigue, Mißverständnis, Verkennung, Nichtkennen. Diese drei letzten können zwischen den Personen statt haben, und der Leser kann den Zusammenhang wissen; er kann aber selbst mit darin begriffen sein. Dann folgt: Überraschung.

Diese sind äußre Motive. Innre sind: Leidenschaft, Affekt. Meist kreuzen sich innre und äußre Motive. Entgegenzusetzen sind: äußre und innre (psychologische) Entwicklung.

Am besten thut man, man ordnet erst alle Motive, die wirken, den ganzen objektiven Zusammenhang nach Zeit und Kausalnexus. Also die ganze Begebenheit in ihrer objektiven Folge. Dann arrangiert man nach den Gesetzen der Spannungserweckung und Steigerung. Man verschweigt einzelne Glieder oder verstellt sie. Nimmt etwas Spätres voraus und läßt das Vorhergegangne erklärend folgen, und zwar so, daß der Erzähler selbst oder Personen der Erzählung es entweder auf einmal oder allmählich in den Fortgang des Ganzen verschlungen bringen.

Nur darf uns nichts verschwiegen bleiben, wo, was geschieht, nur, wenn wir jenes wissen, gehörig wirken kann.

Am meisten wird man gefesselt durch Intrigue, aber bei dieser Art der Spannung ist mehr der Verstand; je sinnreicher Mine und Gegenmine, je schwerer der Gegenpartei nächster Zug zu erraten, je unvermuteter, je mehr wider alle Wahrscheinlichkeitsberechnung, alle vorhergegangne Kombination der letzte Zug des Gegners ausfiel.

Es liegt auf der Hand, daß, wo unsre Sympathie durch die drastische Natur der Begebenheit stark genug angeregt wird, die Behelfe der künstlichen Spannung

unnötig sind, ja sogar störend werden können. Wenn das Herz beschäftigt werden soll, ists gut, wenn dem Verstande nicht viel zugemutet wird.

* Der Hauptstamm in der Romankomposition *

Ein Romanstamm muß in seinen Begebenheiten und Hauptfiguren völlig Mittelschlag des Lebens sein, die andern Stämme, die schon kühner emanzipiert sein können in Charakteren und Begebenheiten, erscheinen episodischer, nebensächlicher. Diese beiden Sätze gelten von einem Erzählungsstamme, nun können aber zwei und mehr solcher Stämme, jeder aus einem besondern Boden aufwachsen und dann ihre Zweige zu Einem verschränken, oder sie können aus einem und demselben Boden entstehen; sie können, nachdem sie ein Stamm waren, sich als dessen Zweige bald trennen bald verschränken und zuletzt wieder sozusagen zu dem einem Stamm zurückkehren. Bei Scott ist der Nebenstamm gewöhnlich die Liebesgeschichte, einmal aber auch die Darstellung des Treibens eines Junggesellen (Oldbuck) mit seinem Freunde, Hausgenossen, Gästen und Amtsunterthanen.

Es gilt also im Roman eine oder mehrere spannende und gefallende Begebenheiten zu erfinden und zu verknüpfen; bei Erfindung und Verknüpfung muß daran gedacht sein, daß Kontrast und Einstimmung eine die andre hebe. Die Verknüpfung geschieht hauptsächlich dadurch, daß ein Glied der einen Erfindung zum Motiv eines Gliedes der andern gemacht wird und beide vielleicht gegenseitig einander möglich und wahrscheinlich machen, und dadurch, daß diese verschiednen Geschichtsstämme mehr oder weniger Personen gemein haben. Ist nun Erfindung und Verknüpfung in den Hauptlinien interessant und gefallend entworfen, dann werden die Gestalten emanzipiert und ihre Verhältnisse

unter und zu einander, diese und die nötigen Expositionen geben nun das Detail, dessen Arrangement keine Absicht des Autors verraten darf. Diese bilden — Personen und ihre Verhältnisse — das beharrende Element, welches dem sich verändernden als Gegengewicht gesetzt werden muß. Denn zu der Haltung, die allem Kunstwerke notwendig, gehören diese beiden Faktoren, die man nun, wie vorhin, oder auch Revolution und Reaktion, Acceleration und Retardation oder wie sonst nennen mag, die auch im Kunstwerke des Schöpfers als die zwei großen Urkräfte wirken, Anziehung, Abstoßung, Widerstand u. s. w. Wie in der Tragödie das Vorwärtsdrängen — durch welches der Held sein Schicksal weckt und dessen Schritte selbst beschleunigt, das Hineinrennen ins Verderben —, so ist im Epos das Retardierende im Übergewicht; und dies liegt in Sitte, Charakter — hauptsächlich von Seite der Gewohnheit, des Angelebten, überhaupt in Verhältnissen, die eine Festigkeit gewonnen, die so lieb oder Natur geworden, oder, da sie schon Natur sind — Anhänglichkeit an Ort, Personen, Berufe u. s. w. — daß ihre Träger sich nicht von ihnen trennen können oder wollen, sodaß die bewegende Kraft Zoll für Zoll erobern muß oder sie verwittern. Auf dieser Seite ruht nun das Hauptgewicht im Roman, da sind Lebensgeleise, die nun ein Einbrechendes aus ihrer Lage rücken will; da sind Hütten, welche sich gegen den Sturm behaupten, der den Palast beschädigt. Das Wehren des Hergebrachten, des Bestehenden. Dieses Hergebrachte, Bestehende, das den Sturm überdauert, muß unsre Sympathie gewinnen, und damit dies geschehe, uns so traulich nahe gebracht werden, daß wir selbst uns in ihm heimisch fühlen. Die Stürme werden oft in die Vergangenheit gelegt, also doppelt als vergangen dargestellt, während das Anslichtbringen des Geschehnen, das sich zu jenem verhält, wie Gegenwart zur Ver-

gangenheit, sozusagen die einfache Vergangenheit einnimmt und das Erzählen allein Gegenwart ist.

Ein Beispiel solchen Emanzipierens der Glieder der Erfindung siehe im Altertümler. Die alte Elsbeth war in der Vergangenheit eine Helferin des Betruges, ist nun in der nächsten Vergangenheit die Entdeckerin oder Angeberin und Erklärerin desselben. Wie ist es aber Walter Scott gelungen, diese bloße Hilfslinie zum Bilde für sich zu machen! Welche Gestalt! Wie interessiert sie schon an sich, ehe man noch daran denkt, sie werde auch in das innerste Triebrad der Geschichte eingreifen, und wie echt shakespearisch ist, daß man über der Bedeutung der Erscheinung vergißt, daß sie ein bloßes Mittel ist, daß die Art, wie sie das exponiert, wegen dessen Exposition die Gestalt allein vorhanden ist, uns ebensosehr künstlerisch interessiert, als der Gegenstand der Exposition selbst. Und dieser Altertümler selbst; was ist er mehr, als ein bloßes Hilfsrad im Mechanismus des Ganzen, und welch selbständiges Interesse erwirbt er sich in unserm Gemüte! Wie man von Shakespeare meint, die Handlung sei in seinen Tragödien die Nebensache, die handelnden Menschen in ihrer Besonderheit die Hauptsache, so ist es bei Scott, die Existenzen scheinen die Hauptsache, und das drehende Rad der Begebenheit diene nur, die Existenzen als solche in ein natürlich anziehendes Spiel zu setzen, nicht diese deshalb vorhanden, das Rad drehen zu helfen. Die Sache ist, daß der Autor das interessant macht, was des Interesses bedarf, und das ohnehin Interessierende ohne weitre Nachhilfe seiner eignen Kraft überläßt. Die großen Engländer (in der Poesie) gehen darin mit Tizian Hand in Hand. Aber wie ist es beim Homer? Ist es bei dem alten Epiker anders? anders in der Nibelungensage? bei den italienischen Epikern? bei Cervantes? Gewiß nicht anders als bei Shakespeare und Scott. Die Gestalten

Scott

sind immer die Hauptsache. Und wirklich, eine Begebenheit, so wunderbar sie sei, wird uns nicht so auf die Dauer beschäftigen, als Menschen, die wir im Umgange lieb gewonnen. Die Wahrheit dieser Menschen gewinnt uns für das Wunderbare; sind uns die Menschen lieb, wird uns das Wunderbare, was sie betrifft, desto gläubiger finden. Ein schönes Alltagsleben, in das wir uns eingewöhnen, wird uns durch den Kontrast mit dem Wunderbaren, welches es doch zugleich uns vermittelt, noch lieber. Daher liege das Wunder mehr in der Vergangenheit, und die natürlichen Folgen desselben werden uns detailliert. Das Wunder verliert seinen Reiz durch das Detaillieren, oder was noch schlimmer, unser Verstand will nicht darauf eingehen, und wir glauben es nicht. Der Vorgang im Romane muß dem Verstande völlig einleuchten und beständig unsre Überzeugung besitzen. Daher beschäftigt er sich bei Walter Scott stets mehr mit Personen, die man Nebenpersonen nennen möchte, mit Personen, in deren Sein und Thun, weil es ein mittlerer Durchschnitt des allgemein Menschlichen ist, wir uns ohne alle Anstrengung versetzen können. So im Altertümler mit diesem, mit Edie, Hektor, Lovel u. s. w. Wie meisterhaft ist nun das Wunder eingeführt, d. h. die Geschichte Evelinens. Erst wird unser Gemüt erregt durch den Leichenzug, die Fassung der Elsbeth in der Hütte, Steenies Begräbnis, die Phantasie in Bewegung gesetzt durch das wunderliche Benehmen der alten Elsbeth dabei; und nun kommt Lord Glenallan und die Beichte der Alten, in welcher das Wunderbare des Inhalts durch das Wunderbare der Behandlung der Exposition desselben balanciert und uns nahe gerückt, und der Verstand, soweit es zweckmäßig, verdunkelt wird. Wäre die Geschichte Evelinens als Vorgang, d. h. unmittelbar vom Autor, nicht volksballadenartig durch die gespenstige alte Frau erzählt, es würde schwer halten,

das Detail derselben dem Verstande annehmlich zu erhalten, und die spezifische Wirkung des Wunderbaren, in welchem der Hauptzauber der Poesie des Romans liegt, würde sich verflüchtigen, entweder ohne Wirkung bleiben oder die unrechte Wirkung thun. So, wie es ist, erscheint auch das Schreckliche künstlerisch gedämpft.

Daraus zu lernen: Man erfinde eine wunderbare Begebenheit mit großen Leidenschaften, schrecklich und gewaltig, deren Folgen und Wirkungen aber dem mittlern Durchschnitt des Menschlichen angehören. Jene wird nun wie ein Rätsel in eine ganz natürliche Welt hineinragen. Der Vorgang selbst nun detailliert bloß die Lösung jenes Rätsels zur Zufriedenstellung des Verstandes und Gemütes. Er trägt sich unter Menschen des mittlern Durchschnitts zu, die uns zunächst um ihrer selbst willen interessieren müssen; ein Lebensbild voll Überzeugung; zuweilen wirft das Rätsel seinen seltsamen Schein, die Phantasie anregend, in den Vorgang, aber nicht eher, als bis wir für den mehr oder weniger Alltag des Vorganges gewonnen sind. Wohl zu bedenken aber, daß unsre Phantasie jederzeit schon erregt, und der nüchterne Verstand zweckmäßig verdunkelt sei. —

Deshalb erscheinen Shakespeares und Scotts Kunstwerke wie unabhängige Naturprodukte. Alles darin scheint um seiner selbst willen vorhanden; alle Absicht ist so verborgen, daß gar keine darin zu sein scheint.

Dramatische Motive im Roman

Die Romanspannung ist weit abstrakter als die des Dramas. Es können mehrere Dramen in einem Roman stecken, dann verlieren sie aber — und müssen es, um episch zu werden — die Unmittelbarkeit und Stärke des Konfliktes und damit die größre oder ge-

ringre durchschneidende Besonderheit der Spannung. Denn das Epos geht nicht auf die als Fortsetzung jeder Handlung dargestellten Folgen einer Handlung, sondern auf eine Begebenheit und deren relatives Ende. Was Schiller und Goethe Retardation nannten, ist nichts anders, als die begebenheitliche Natur des Epischen, die überall die Unmittelbarkeit der Folge aufhebt; eigentlich aber ist es ein Irrtum, der daher kam, daß sie sich das Epos als ein Drama mit Retardationen vorstellten, d. h. als eine unmittelbare Folge, welche mechanisch durch „retardierende Momente" unterbrochen werden müßte. Hätten sie das Epos als Begebenheit gefaßt, wie es ist, so hätten sie kein mechanisches Mittel nötig finden müssen und können. In der Begebenheit ist das „Retardierende" schon organisch vorhanden, d. h. die Begebenheit, die Naturwirkungen drängen nicht so unmittelbar auf die Leidenschaft, weil Intensität der Spannung, und daher des Vorgangs selbst, sondern vielmehr auf die Extension der Spannung und damit des Vorgangs. Jenes mechanische Retardieren gehört richtig verstanden in das Drama, um die Spannung nicht so leidenschaftlich werden zu lassen, daß Gehalt, Poesie, klare Durchbildung durch den Kontrast langweilig, also störend und hors d'œuvre werden können. Die Alten haben solch mechanisches Retardiermittel in dem Chore — nicht jedoch, als meinte ich, das sei der ganze Zweck des Chores.

Schönheiten des Details im Roman

Viele charakteristische Schönheiten liegen bei Walter Scott wie bei Shakespeare bloß im Detail. So die, wo der Prediger Holdenough, nachdem er dem Obersten Everard die Erscheinung des Jugendfreundes und dessen Tod, an dem sein eigner Eifer Mitursache war, erzählt, dann als er gedroht, den Pöbel gegen Heinrich Lee im Jägerhause zu Woodstock zu hetzen, da ihn

Everard warnend an das eben Erzählte erinnert, aufs äußerste gereizt von ihm läuft, dann zurückkehrend ihm für die bittre Arznei dankt, diese Stelle, wo fast in jeder Wendung eine charakteristische Feinheit liegt, z. B. wie er dem Obersten heißt, mit dem Handschlag der Versöhnung zu eilen, weil der „alte Mensch" in ihm diese Zögerung für sich benutzen könnte, und wenn trotz des Vertrauens und der tiefsten Erschütterung dennoch das Bewußtsein seiner Wichtigkeit sich noch verbitternd einmischt, da es sich beleidigt glaubt. Diese Episode ist durchaus nur Detail und greift an keiner Stelle in den kausalen Nexus, hat für die Begebenheit selbst keinerlei Wichtigkeit. Der alte Prediger konnte, das war psychologisch genugsam vorbereitet, ohne Opposition die Rückkehr des Heinrich Lee in das Jägerhaus erfahren, oder er brauchte sie gar nicht in unsrer Gegenwart zu erfahren; es konnte ganz übergangen werden, ob er sie erfuhr oder nicht, da vor der Hand aus diesem Wissen gar nichts für die Geschichte wesentliches erfolgt. Aber wieviel hat durch dies Detail das Buch und der Charakter Holdenoughs an Gehalt und Interesse gewonnen. Wie kann durch solche Behandlung des Details besonders das Drama, die andern Vorteile nicht zu rechnen, an scheinbarem Handlungsreichtum gewinnen! Shakespeare ist reich daran, z. B. Shylock, wie er erst aus Widerwillen gegen die Christen und übler Ahnung aus Träumen nicht zu Bassanios Bankett gehen will und dann durch eben jenen Widerwillen bewogen wird, es doch zu thun. Für die Charakteristik sind solche Züge des Details vom äußersten Werte; sie ersparen die Schwierigkeit, die wesentlichen Teile der Handlung so einzurichten, daß in ihnen all die einzelnen Momente des Charakters sich veräußern.

Schwächlingsgestalten

Bei Walter Scott findet man so wenig einen Schwächling als bei Shakespeare. Ein Hauptunter-

schied aber ist, daß Shakespeare ethisch-psychologische und Scott historische Probleme behandelt. Das heißt, Shakespeare weiß nichts von Konventionen, die alle historischer Natur, bei Walter Scott ist die Verwicklung gewöhnlich darauf gebaut. Shakespeare ist menschlich-typisch, Scott historisch-individuell, die Humoristen sind gar gesucht und willkürlich individuell, Grillisten. Bei Shakespeare sind die Motive aus der menschlichen Natur gegriffen und bei Scott aus den Konventionen gewisser Zeiten. Beim Lesen beider fühlt man einen sehr verschiednen Eindruck; Shakespeare erscheint uns als ein Offenbarer der Gesetze der menschlichen Natur, Scott dagegen als ein Anekdotenerzähler zur Unterhaltung. Bei dem letztern scheint uns das psychologisch Belehrende hinzugefügt der Unterhaltung einen größern Wert zu geben, bei Shakespeare dagegen das Unterhaltende da zu sein, um uns für seine Offenbarungen zu gewinnen. Wenn Shakespeare seinen Stücken eine Art Zeitkostüm anlegt, so ist das nicht um der Verkleidung willen, sondern damit er uns seine Menschen entkleidet zeigen kann von alledem, was die Urgestalt der Natur verbirgt. Er wählt alte Zeiten, nicht um uns ferne Konventionen zu oktroyieren, sondern um ungehindert zu sein von der Konvention einer historischen Gegenwart. Wenn Gervinus Shakespeare darum rühmt, so darf er Shakespeares Novellenquellen nicht verunglimpfen, denn sie besitzen schon das Verdienst; Shakespeare brauchte es ihnen nicht erst zu geben.

Walter Scotts Einheitlichkeit. Seine Durchschnittshelden

W. Scott ist zwar nicht auffallend knapp, aber er unterbricht die stetige Spannung seiner Begebenheit nirgends mit einer Episode. Damit nicht die Absichtlichkeit nackt heraussteche, und da der Zweck doch zu-

nächst Unterhaltung, so belebt er freilich und emanzipiert das Einzelne bis zu einem gewissen Grade. Das ist schon durch das Gesetz des Retardierens geboten, ohne welches keine epische Handlung möglich ist. Aber er geht nie aus dem Gleise.

Der Held und dessen Geschichte ist ihm der Faden, an den er seine Szenen reiht, und zugleich der mittlere Durchschnitt, der Maßstab, der dem Leser die bedeutendern Gestalten vermittelt. Der Held ist dem Alletage des Menschlichen nahe, das ja im Leben überhaupt die größre Masse macht. Sein Geschick beschäftigt nun die bedeutendern Gestalten, die gewaltigen, übergewöhnlichen, ferner die humoristischen und halbkomischen Figuren, indem sie, bewußt oder auch unbewußt (ihren eignen Antrieben folgend, ohne von ihm zu wissen oder auf ihn Rücksicht zu nehmen), hindernd oder fördernd, helfend oder verfolgend, darauf wirken. Stets wird es zweckmäßig sein, im Roman das retardierende Element in den Helden zu legen, wie im Drama das entgegengesetzte zweckmäßig ist. Der Romanheld ist der Kahn, der glücklich durch die Sturmfluten kommt. Der Dramen- und besonders der Tragödienheld ist selbst eine solche Sturmflut, die sich, kämpfend, am Felsenufer der Weltordnung selbst vernichtet.

Im Robin dem Roten z. B. sind die eigentlich Handelnden der Vater des Helden, Diana, Robin, Jarvie, Vernon. Des Helden Geschichte ist nur der Weg, auf welchem wir den Hauptfiguren begegnen, und der dazu gebaut ist, uns ihnen immer wieder begegnen zu lassen. Sogar solchen Gestalten wie Morris. Man wird immer an Shakespeare erinnert; wo wir in einer Richtung gehen, meinen wir die wunderbarsten Ausbeugungen gemacht zu haben, wir meinen, wer weiß, was alles miterlebt zu haben, während wir nur die Begebenheiten des Helden miterlebten. Oft wähnen wir, der Dichter habe einen Abstecher in ganz andre

Gebiete gemacht, wo er strikt auf der Straße geblieben ist. Eine Hauptabsicht war, uns den Robin zu zeigen. Nun sind alle die Effekte, dramatische und lyrisch-malerische, mit einer Gestalt nicht vorzunehmen, die wir beständig vor uns haben; die wunderbaren Überraschungen, wenn die Gestalt uns plötzlich in den Weg tritt, wo wir dies am wenigsten erwarten, die ganze Wirkung des Geheimnisvollen und Wunderbaren, welche Ingredienzien des Erhabnen sind, fällt weg, wenn wir uns fortwährend mit dessen Trägern beisammen finden. So liegt nun der epische Reiz der allmählichen Entwicklung, der Thätigkeit, der mit der Gestalt des Helden geht, dicht neben dem Reize des Wunderbaren, Überraschenden, der in den eigentümlichen Charakterfiguren bald hier bald dort den ruhigen Gang der Entwicklung kreuzt. Nun hat der Held seine Betrachtungen anzustellen, seine Vermutungen und Meinungen von den Charakteren und Dingen, seine Hoffnung wie seine Furcht in Beziehung darauf zu entwickeln, und wir sind seine Vertrauten dabei, wir identifizieren uns mit ihm, was uns leicht wird, da er in seinem mittlern Menschendurchschnitt Blut von unserm Blute und Fleisch von unserm Fleische ist. Zugleich kann er die Einwendungen, die sich uns aufdrängen, gegen manches in jenen extremen Gestalten aussprechen als seine eignen und sie für uns beantworten und entkräften. So ist der epische Held zugleich der Chorus der Tragödien, die in sein Leben hereinspielen. Durch ihn berühren wir selbst uns mit jenen extremen Figuren, thun unsre eignen Fragen in denen des Helden an sie, sprechen unsre eignen Empfindungen, unsre Wünsche, unsre Warnungen in den seinen gegen sie aus, zeigen ihnen unsre Anerkennung, unsern Haß in dem seinen und reden uns so das Übermaß der Gefühle, welches uns sonst peinlich würde, vom belasteten Herzen los. Auch selbst wenn der Autor den Helden

uns durch das Ganze in der dritten Person darstellt, ist es immer, als erzähle er uns in des Helden Geschichte seine eigne; denn der Held bleibt unser Auge, unser Ohr, durch die wir die Dinge sehen und hören. Nur hat er dann den Vorteil, den eigentlichen Haupthelden stellenweise pausieren zu lassen und so lange eine andre Gestalt zu unserm Medium, unserm Auge und Ohr zu machen. Doch werden all diese Stellvertreter Menschen von mittlerm Durchschnitt sein. Nie geht der Autor und seine Entwicklung des Vorgangs mit einem extremen Charakter, aus dem einfachen Grunde, weil es uns zu schwer würde, uns mit außerordentlichen Naturen zu identifizieren, und weil sie ihren Reiz des Wunderbaren verlieren würden. Nie sind wir die Begleiter einer Meg Merilis, eines Robin oder einer Helene Campbell. Im Altertümler geht die Erzählung bald mit Lovel, bald mit Oldbuck, mit Edie, selbst einmal mit Dousterswievel. Die Hauptwunder eines Buches erzählt uns der Autor nie selbst; gewöhnlich läßt er diese von solchen Gestalten erzählen, die an dem Wunder mit thätig gewesen sind, und er erklärt die Möglichkeit dieser Thätigkeit durch die Eigentümlichkeit des Wesens, das sie erzählt, wie z. B. die Elsbeth. Der Zustand, das ganze Wesen, das die Gräfin noch besitzt und uns in ihrem Thun und Reden zeigt, muß für die Möglichkeit der Geschichte einstehen, die sie uns erzählt, die Stimmung, die der Autor durch all das erregt — und nicht plötzlich, sondern allmählich vorbereitend —, hilft dazu, indem sie unsre Phantasie ins Übergewicht setzt gegen unsern Verstand. —

Die Romane Walter Scotts haben meiner Meinung nach darin einen großen Vorteil und einen Grund ihrer ungemeinen Popularität, daß in ihnen die Hauptarten des Romans zusammengefaßt sind, und zwar so, daß der Schöpfung die eigentümlichen Reize der Art zu gute kommen und die Mängel der Gat-

tung wegfallen oder durch die Reize der andern Arten die Mängel jeder einzelnen verdeckt werden. Jede Zusammenfassung mehrerer Arten müßte einen Vorteil bringen; es fragt sich nur, in welcher Weise diese Zusammenfassung stattzufinden hat, welche Art den Faden herzugeben hat u. s. w. —

Der Held ist bei Scott gewöhnlich ein Fremdling der in die Gegend kommt, worin die eigentümlichen Figuren, die in seine Geschichte verflochten sind oder werden, daheim sind. Wir werden mit Gegenden u. s. w. bekannt, indem der Held damit bekannt wird. Dadurch wird der Sittenroman praktikabler. Er, der Held, unser eigner Durchschnitt, kommt aus unsern Sitten in diese fremden, die ihm darum auffallen müssen, er ist auch hier unser Organ, er vermittelt uns mit dem Orte und dessen Bewohnern, dessen ganzer Eigenheit, seine Reflexionen darüber sind die unsern. Ist des Helden Vorgeschichte uns im Anfang bekannt gemacht worden, wie im Waverley und Robin, so haben wir den biographischen Roman, dessen Held eben nur der Held des Ganzen, des Romans überhaupt sein kann. Der psychologische Roman kann nur insofern sich mit dem Mischroman vereinigen, daß sein Held nicht der Held des Mischromans, vielmehr ist dieser Held der Beobachter, er kann mit dem Träger des psychologischen Problems bekannt zu werden suchen oder mit dem Problem selbst, oder seine sonstigen Interessen können ihn dazu treiben, in ihm selbst aber darf das Problem nicht vorgehen, sonst würde er ein dramatischer Held und gehörte nicht in den Roman. Er stellt die Reflexionen an u. s. w. und ist auch wiederum das Organ des Lesers; er ist immer mit uns auf einem Boden der Bildung, er sieht die Menschen und Dinge im ganzen mit demselben Auge an, wie wir, er hat mit uns den gleichen Standpunkt. Eigentlich sollte man einen andern Namen für dieses unser

Organ haben; der eigentliche Held im Robin Roy z. B. ist Robin. Dieser kann nun desto bedeutender auftreten, weil wir sein Leben nicht von Schritt zu Schritt verfolgen; wir sehen von ihm nur Momente, wo er bedeutend ist, er überrascht uns mit seiner Allgegenwart, er zeigt sich immer nur in der interessantesten Attitüde. Die Geschichte Franz Osbaldistons ist nur der Weg, der uns immer dahin führt, wo wir dem Robin in dessen Glanzpunkten begegnen. Die Geschichte des Osbaldiston ist nur der Weg, den der Autor uns um einen schönen gewaltigen Berg so herumführt, daß wir diesen, nachdem wir ihn einige Zeit aus den Augen verloren, etwa durch das Hindernis andrer kleinrer Höhen oder dichter Waldbäume um uns, immer wieder erblicken, und zwar von seinen malerischen Seiten, angenehm überrascht bald von seiner schroffen Erhabenheit, Wildheit, ja zuweilen in Furcht gesetzt, er werde ein vorgestrecktes Felsstück auf uns niederstürzen lassen, bald wieder von Seite seiner ruhigern Größe und schönern Fülle. Daher der Charakter des Pittoresken der dichterischen Thätigkeit Scotts, er zeigt uns von Menschen und Ständen, Gegenden und Sitten die pittoresken Seiten und benutzt dazu die Hilfsmittel von Wechsel, Kontrast, Überraschung, Stimmung, ganz wie es der englische Landschaftsgartenkünstler thut.

Also — eine Anzahl von bedeutenden Gestalten verschiedenster Art, die mit dem Helden in ebenso verschiedenartigen Verhältnissen schon stehen oder erst hineintreten. Dann der Held selbst, der uns weniger als bedeutende Gestalt interessiert, dessen Geschichte uns mehr anzieht, als er selbst und eben daher, weil sie nur das Mittel ist, jene Gestalten in ihren bedeutendsten Augenblicken uns immer wieder begegnen zu lassen oder sie in Thätigkeiten zu versetzen, in denen ihre sittliche Schönheit oder ihre edle und milde Größe im Guten oder Bösen sich am vorteilhaftesten zeigen kann. Dies

der Hauptunterschied zwischen dem Roman- und dem Dramenhelden. Denkt man sich Lear als Roman, so würde Edgar ungefähr der Held sein müssen. Im Hamlet trifft der Dramenheld am nächsten mit dem Begriff des Romanhelden zusammen. Wollte man dagegen aus Robin dem Roten ein Drama machen, würde Robin selbst der Held sein müssen, aber die Geschichte müßte sehr verändert werden, Franz Osbaldiston ganz wegfallen. So im Waverley wäre Vich Jan Vohr der tragische Held, im Altertümler die Gräfin von Glenallan.

Selbst im Altertümler, wo der Held selbst — ausnahmsweise bei Scott — uns stellenweise aus den Augen verschwindet, ist er es, in welchem wir erst mit Oldbuck, dann mit Edie, ferner mit Arthur, Isabelle, den Fischern und endlich mit Hektor bekannt werden. Wir sehen alle diese sozusagen erst mit seinen Augen und so individuell sein Charakter, es ist doch derjenige durch den ganzen Roman, der unserm Durchschnitt am nächsten steht, also der geschickteste ist, uns mit ihm zu identifizieren. Erst wenn durch ihn Oldbuck, Edie u. s. w. uns bekannt und nahe gebracht sind, springt die Erzählung wechselnd zu dieser über. So wie wir über des Altertümlers grilliges Kostüm hinüber sind und den Durchschnittsmenschen auch in ihm aufgefunden haben und dadurch einigermaßen in den Stand gesetzt sind, uns mit ihm zu identifizieren, wird er unser Organ; dann Edie, der ebenfalls, nachdem uns sein Sittenkostüm gewohnt worden, sich als einen Durchschnittsmenschen ausweist. Mit Sir Arthur und Hektor geht die Geschichte weniger, noch weniger mit den Glenallans und Elsbeth, weil uns diese Menschen fremder bleiben müssen.

Die Helden sind immer so gebildet, daß sie geschickt sind, das Medium zwischen uns und den auffallenden, den drastischen Gestalten des Romans zu

werden. Erstlich stehen sie uns nach ihrer Charakter-anlage am nächsten, das heißt sie repräsentieren am vollständigsten den mittlern Durchschnitt, dann sind sie so beschaffen, daß sie für die Art Eindrücke am meisten gestimmt und geeignet sind, die jene drastischen Figuren machen sollen; sie sind alle mehr aufnehmend als produktiv, sie sind die geschicktesten Spiegel für die Lagen und Personen, die sie reproduzieren sollen in Stimmung und Reflexion; sie sind deshalb jung, frisch, haben eine Phantasievorneigung, wie die Leser selbst, die sonst nicht zu dem Romane greifen würden, in ihnen erlebt der Leser den Roman.

Scotts „Altertümler“ und „Astrolog“

Auf eine Erkennung und Wiedereinsetzung von den Eltern entrißnen Kindern kommen beide Romane hinaus. Es ist dies das Motiv schon des „Tom Jones.“ Wir sehen in diesen beiden Werken nur eine Erweiterung und Durchbildung der Elemente des „Tom Jones,“ sowohl in der Erfindung als in der Behandlung, dazu eine Konzentration in der Zeit. Hier, im Tom Jones, ist schon das Reisen des Helden, im Robin auch seine Kontrastierung mit einem komischen Charakter als Begleiter, was auf Cervantes zurückweist; dem Jones fehlt schon weder der historische Hintergrund (und zwar derselbe wie bei Scotts schottischen Romanen, eine Invasion des Prätendenten) noch die Tendenz auf Sittenschildrung (Junker Western). Der Gärtner, der Franz Osbaldistone begleitet, hat große Verwandtschaft mit Rebhuhn in seiner Indiskretion, die immer des Herren Lage verschlimmert, wo sie verbessern soll, in seiner Geschwätzigkeit; was bei Rebhuhn die schulmeisterliche Manie vom Gelehrten, ist hier die vom Presbyterianer. Eigentlich lassen sich beide auf den klassischen Sancho Pansa, als ihren Ahn-

herrn, Vater und Großvater zurückführen. Nur das romantische, pittoreske Element der Ballade, die Ruinen u. s. w. fehlen dem Engländer, dafür dem Schotten die Zotenbeimischung, ein Mangel, durch welchen dieser ebensoviel gewinnt, als durch jenes Voraushaben. —

Nun ist besonders bemerkenswert, wie alle die Nebenfiguren in diesen beiden Novellen (Astrolog und Altertümler) trotz des individuellsten Details keine eigne detaillierte Geschichte haben — nur insofern ihr Handeln und Leiden in des Helden Geschichte eingreift, ist es detailliert — mit Ausnahme Guy Mannerings; aber selbst diese ist nur Mittel zum Zwecke, der in Browns Geschichte liegt; und nicht zu übersehen ist es, daß durch den kleinen Teil von scheinbar selbständiger Geschichte die Erzählung etwas Stotterndes, immer von vorn Anfangendes erhalten hat.

Die Kunst ist also: eine Fabel zu entwerfen, in der alle Figuren eigentlich bloß Hilfslinien an einer geometrischen Figur, Gerüste an einem Baue sind und dann diese Figuren so auszuführen, daß sie vollkommen selbständig und mit eignem Kerne versehen erscheinen und doch bei allem Reichtum ihres Details nicht aufhören, jene bloßen Hilfslinien zu sein; wie jedes Organ möglichst emanzipiert ist, und doch keins zu einem Nebenherzen der Geschichte selbst wird. Das ist die epische Schlankheit und Geschlossenheit, die über der epischen Breite nie verloren werden darf. Die epische Breite gehört bloß der Ausführung, nicht der Erfindung.

Nie wendet in der Erzählung Scott sich unmittelbar an den Leser; wenn er z. B. uns mit einer neuen Gestalt bekannt macht, so stellt er sie sozusagen nicht unmittelbar uns, sondern einer andern Person vor die wir schon kennen, also die uns schon vorgestellt ist. Auch große Leidenschaften beschreibt er weniger

uns unmittelbar selbst, sondern mehr unserm Stellvertreter, dessen Bewundrung, Mitleid, aber auch dessen Verwundrung, Bedenken und Wehren gegen Sympathie — wenn der Gegenstand ihrer nicht wert — all diese Gefühle mit betreffenden Reflexionen für uns, das ist an unsrer Stelle, ausspricht. Nur wenn der Held irrt und der Autor nicht will, daß wir in dem Momente mit dem Helden irren sollen, spricht er aus oder deutet er an, daß der Held wohl irren möge, oder daß er wirklich irre, wobei er den psychologischen Grund davon angiebt, d. h. dieses Irrtums. Shakespeare hat in jedem Stücke solche Vermittler, ja fast jede Person, sogar der Held selbst tritt momentan auf den Standpunkt des Betrachtenden andern gegenüber; bei Scott ist es hauptsächlich der Held, der den leidenschaftlichern, gewaltiger angelegten Charakteren in dieser Weise gegenübersteht, aber jede Gestalt des Romans, die uns einmal bekannt ist und — wohlverstanden! — die sich in der Fassung befindet, in welcher der Mensch fähig ist, zu beobachten, zu betrachten, zu reflektieren, versieht diese Obliegenheit, den durch Leidenschaft außer sich gesetzten Charakter für uns zu spiegeln. Deshalb sind auch seine Helden nicht von großen, mächtigen Leidenschaften, an die sie sich verlieren könnten — kurz, sie sind Durchschnittsmenschen! — In Dickens ist eine Schwenkung nach dem Drama zu; fast in jeder Szene wechselt der Faden und läßt Dickens uns mit einer andern seiner Figuren gehen. Das giebt ihm natürlicherweise manchen Vorteil, aber auch ebensoviele Nachteile; die epische Schlankheit geht dabei verloren. Scott hat in seinen Romanen naive und überlegne Gestalten, auch solche, die beides zugleich in ganz eigentümlicher Mischung sind; seine Helden stehen gewöhnlich zwischen beiden; sie haben Bildung und Lebenskenntnis, dazu vortrefflichen Menschenverstand genug, ein richtiges Urteil über Dinge und Personen

zu fällen; sie haben Mut und Ehrgefühl genug, auch die Überspannung dieser Gefühle zu begreifen, wenn auch Verstand genug, zu beurteilen, wie weit diese über die richtige Mitte geht. Man könnte sagen: der Held repräsentiere das Gemeingefühl, die rechte Besonnenheit. Besonders ist dies der Fall, wo der Held selber der Erzähler ist, wie im Robin; und bei solch extremen blendenden Erscheinungen ist es doppelt nötig, daß ein richtiges sittliches Urteil Schritt vor Schrit mit der Erscheinung geht, in welcher das Schlimme so mit dem Glänzenden verwachsen ist. Dies Urteil braucht keine Reflexionen; es kann in der Wirkung der Handlungen und Reden auf die Gefühle des Helden dargestellt werden; wie in genannter Geschichte in Franz Osbaldistone neben Bewundrung und Mitleid mit Robin doch immer der Schauder vor dem Verbrecher lebendig bleibt. Wohlthätig wirkt in diesem Sinne auch der sittliche Unwillen über nicht zu rechtfertigende Handlungen, welcher zugleich der Gestalt eine Folie giebt, in der er sich trotz Gefahr Luft macht, wie im Jarvie bei Morris Tötung.

Gerade wie Shakespeare diese Schauder bei seinen ähnlichen Gestalten in uns fortwährend wachzuhalten versteht, ganz anders als Schiller und Corneille, bei denen die Gefährlichkeit blendender Laster, Verbrechen und Verirrungen von sittlicher Warnung nicht balanciert wird, sodaß nur die Jugend sehr befriedigt ist; ihre eignen leidenschaftlichen Verirrungen verherrlicht, politische weltbürgerliche Schwärmerei als Gegenstand für bewundernde Nachahmung, auch den Selbstmord als eine edle, würdevolle Handlung dargestellt zu finden, ja einer selbstischen wilden Soldateska ihre Begeistrung zugewendet zu sehen.

Und reißt einmal Leidenschaft, Überspannung eines Gefühls den Helden selbst hin, so muß ihm wieder eine andre Person gegenübergestellt werden, in

welcher das sittliche Urteil, der Gemeinsinn, der ruhige Verstand ihren Ausdruck finden; muß eine andre Gestalt an dem Helden das leisten, was der Held in der Regel an den andern Gestalten. Und ist der Held eben mit sich allein, so muß der Autor in seiner Darstellung den Mangel des personifizierten Maßstabes ersetzen. Das will geschickt gemacht sein, damit der dramatische Anstrich, der Anschein der Objektivität der Darstellung nicht verletzt werde.

Schwierig ist es, ein allmähliches Werden im Romane darzustellen, ohne den epischen und objektiven Ton, die Haltung zu verlieren. Walter Scott teilt solche Prozesse in Stationen, zeigt uns die betreffende Gestalt darin und geht zwischen diesen Zeigemomenten mit andern Figuren, sodaß stets die zu dem Anwachsen oder Abnehmen in dem Grade, wie die Station sie zeigen soll, notwendig erforderliche Zeit dazwischen liegt, holt dann, so oft die Erzählung zu der betreffenden Gestalt zurückkehrt, in gedrängtem Resumé nach, was hinter den Coulissen unterdes an ihr wuchs oder abnahm. Diese Stationen aber müssen Handlung darstellen, Gespräche der betreffenden Personen und sonst Thätigkeiten, damit die Stetigkeit des Verlaufes nicht innerhalb desselben Kapitels unterbrochen wird; wie denn das Hin- und Herspringen ohne längres Verweilen, d. h. solange, daß Illusion und Sympathie wiederum ins Spiel gesetzt werden konnte, sein sehr Unangenehmes hat. Solche Station muß stets ihre nächste Vergangenheit und nächste Zukunft mit sich haben; und je weniger bloße Aufzählung dabei, desto besser. Das beste Schema: die Person kommt agierend, nachdem wir bei ihr wieder heimisch geworden, kommt das Resumé — welches immer besser die betreffenden Gestalten oder andre für sie — vielleicht im Gespräche mit ihnen (denn je weniger der Autor in Person sich darein mengt, die Illusion momentan aufhebend, desto

besser!) geben; nun fährt die Person in ihrem Handeln fort und das Kapitel schließt damit, daß sie zu einer andern Handlung sich vorbereitet oder zu derselben die ersten Schritte thut; die folgenden werden für den nächsten Auftritt der Person aufgespart, wo sie dann entweder dargestellt oder resümiert werden. Je erregter die betreffende Person, desto ruhiger muß diejenige, die die Szene mit ihr hat, sozusagen im Augenblicke der Held, der Beobachter, der Warner u. s. w. und der Chorus werden. Wir müssen die betreffende Person mehr im Spiegel sehen als mit unmittelbar auf sie selbst gerichtetem Blicke. So auch bei Streitszenen, wo sich mehrere Personen feindlich oder doch affektvoll gegenüberstehen, müssen wir mehr mit ihrem Spiegel beschäftigt werden als unmittelbar mit ihnen selbst. Je weniger oft die Erzählung abbricht, desto besser. Läßt sich jenes innre Werden, von dessen Darstellung und der Schwierigkeit dieser Darstellung eben die Rede, in äußrer Handlung verkörpern, und zwar ohne daß die epische Haltung dabei aufgegegeben werden müßte, so stelle man es immerhin stetig dar, sehe aber darauf, daß das Detail interessant genug wird, uns an jeden Schritt zu fesseln, und die Phantasie des Lesers nicht versucht werde, der Darstellung vorzueilen. Dann sehe man auch darauf, daß der Wechsel des Ernsten und Komischen nie zu lange unterbrochen wird. Denn das Hauptgesetz ist: wir müssen gespannt sein auf das Resultat und doch mit ganzem Behagen dem Weg dahin Schritt vor Schritt folgen. Das Ziel des Weges muß uns locken, nicht stille stehen zu bleiben, und der Weg selbst muß uns genug gefallen, um langsam gehen zu mögen.

Summa: der Charakter des Epischen ist Mittelbarkeit, Umweg, Hindurchgehen des Starken, Unmittelbaren durch das Medium, das mildernde einer dritten

Person, sodaß wir sozusagen es aus der andern Hand erhalten, die Urteil und Betrachtung bereits dazu gethan, oder so, daß wir den Eindruck der Anschauung unmittelbar mit dem Urteile darüber vereint erhalten — dies Urteil mag immer als das Gefühl, das sich ausspricht, ja selbst als Handlung dargestellt sein; ja dieses ist sogar das beßre. Man denkt an die Mitteilung der unmittelbaren Sinnesempfindung von Nerv zu Nerv und die Windungen der letzten, bevor sie dem Rückenmark und durch dieses erst wiederum dem Hirne mitgeteilt wird.

Also wo der Held selbst in einer Erregung oder in eine solche hineingeratend dargestellt werden muß, er also die Fassung verliert, die ihn zu unserm Medium qualifiziert, oder auch die Handlung in ihm zu innerlich wird, in solchen Kapiteln gehe die Erzählung mit einer andern Person, die die Qualifikation hat, solange seine Stelle bei uns zu vertreten. Oft wird dies Verfahren auch dadurch nötig, daß es in des Autors Interesse liegen kann, uns nicht zu sagen, was in dem Helden vorgeht, oder wenigstens die Gründe dieses Vorganges an der betreffenden Stelle uns zu verschweigen. So bei dem Ausfluge nach St. Ruth, in welchem Lovel eine pathologische Gestalt, steht Oldbuck im Vordergrunde der Erzählung; wir erfahren mehr, was in den andern in Bezug auf Lovel vorgeht, als was in ihm selbst. Dagegen, wo Oldbuck seine ganze Originalität zeigen soll — bei dem ersten Besuche Lovels —, gehen wir mit Lovel. Hier betrachten wir in Gemeinschaft mit Lovel, der eben uns näher steht und unsre Stelle vertritt, den wunderlichen Oldbuck; dann wo Oldbuck uns begreiflicher ist, betrachtet er mit uns Lovel, der nun uns fremder ist, d. h. in einem Zustande, der von dem Mittelzustande weiter abliegt. So betrachten wir den Wunderlichern (momentan Wunderlichern) jederzeit durch den eben weniger

Wunderlichen, der uns durch dieses Weniger relativ im Augenblicke näher gerückt ist. Immer wird uns das relativ Fremdre durch das relativ Bekanntre vermittelt; abgesehen davon, welcher Vorteil für die feinere, tiefere Charakteristik mehrer Figuren für den Autor in diesem Springen von einer Gestalt zur andern liegt.

Bei Scott und zu seiner Zeit war die Liebesgeschichte die: das eine der Liebenden hatte Geburt gegen sich. Ungleichheit im Vermögen war nicht die Ursache, die zwei Liebende auseinander hielt; das ist sie jetzt erst geworden, wo die Unebenbürtigkeit nicht mehr soviel zu bedeuten hat. Damals war das Vorurteil der edlern Geburt das gewöhnliche Motiv; der Reichtum konnte es, auch wenn der Adel mit Armut verknüpft war, nicht überwinden. Nun blieben zwei Wege, entweder mußte sich am Ende herausstellen, daß der adlige Teil in Wahrheit auch ein Bürgerkind war, aber dieser Weg wurde nicht begangen — oder der bürgerliche wies sich zuletzt als ebenfalls adlig, ja vielleicht in der Geburt dem andern Teile noch überlegen aus, und dann konnte der Autor abtreten, wenn der Pastor auftrat. Jetzt, unter dem Einflusse der demokratischen Mehrzahl des Publikums, tritt der adlige Teil selber von seinem Postamente herab und giebt das innerlich überwundne Vorurteil faktisch auf. — Also die Liebe Lovels. Es steht die Ungleichheit der Geburt dazwischen; die muß hinweggeräumt werden, damit die Liebesgeschichte glücklich schließt. Vor unserm Gefühle muß erst die Liebe für Verschmähung sich auf das edelste rächen; die Verkennung Lovels muß zu einer Art Triumph für ihn ausschlagen. Das zweite möglich zu machen hilft Dousterswivel, zum dritten wurde Hektor nötig. Das erste geschieht durch Erhellung des Verhaltes von Lovels Geburt. Der Bastard wird zu einem großen Grafen.

Eigentlich ist bei Scotts Fabeln die Liebesgeschichte Hauptsache. So Bertram, Lovel, Franz Osbaldiston. Dem Helden des Romanes ist also die Leidenschaft der Liebe als Departement überwiesen. Die Liebe ist im Anfang eine unglückliche; hier treten allerlei Variationen über das fast immer gleiche Motiv — Ungleichheit der Geburt, Religion, bereits getroffne Disposition — ein. (Ein originelles Motiv das erst trennende, dann hinweggeräumte zwischen Lothario und Teresa.)

Im Roman darf das Pathologische der Spannung nur selten und vorübergehend angewandt sein; das meiste muß die Freude an den darin auftretenden Menschen thun. Vollends darf das Schicksal des Helden uns nie zu anhaltend pathologisch beschäftigen. Auch das hat Scott vortrefflich verstanden und ist auch diesem Mangel dadurch ausgewichen, daß das Pathologische sich hauptsächlich auf die Figuren beschränkt, mit denen wir nur durch Vermittlung des Helden zu thun haben, mit denen wir nicht Schritt vor Schritt gehen, denen wir nur in Spatien begegnen. Schon aus der relativen Länge des Romans ist die Regel herzuleiten; denn, was wir drei Stunden lang ertragen, dulden wir nicht die Tage lang, die die Lektüre des Romans ausfüllt. Die Regel bleibt, daß die Grundfabel des Romans nicht tragisch sein darf, auch kein spannendes psychologisch-pathologisches Problem. Unter den in die Fabel verflochtnen großen, pathologischen Gestalten dürfen welche ein tragisches Schicksal haben; so hat es Mac Ivor, so könnte es Robin haben, so hat es Eveline Neville und Graf Glenallan, so hat es Meg Merilies. Tragisches Schicksal darf nur mit großer, überwachsender Leidenschaft und entsprechender Situation beisammen sein. So wie dies bei dem Helden der Fall ist, so ist das Drama fertig, die Tragödie oder das große Epos.

Daher muß auch der Kausalnexus im Romane mehr versteckt werden, die wirkliche Erscheinung, die Existenz, das Detail, der Zustand immer im Übergewichte sein. Wir müssen immer das Ziel über dem Wege vergessen und nur zuweilen daran erinnert werden, um es wieder so zu vergessen.

So gehen nun in solchem Romane, der ein vor dem Beginne liegendes Rätsel hat, zwei Vorgänge neben einander, ein synthetischer und ein analytischer; einer, dem man Schritt vor Schritt folgt, und einer, der mehr nur geahnt wird, nachdem er in seiner völlig rätselhaften Einwirkung auf den andern erst bloß unbestimmte aber scharfe Neugierde erregt. Später geht die Ahnung in immer klareres Wissen um die Natur des Rätsels über; die letzte Spannung ist, ob das, was die theoretische Lösung des Rätsels auf die Zustände zu deren praktischen Lösung und damit der Befriedigung des Lesers möglicherweise wirken kann, wirklich wirkt, ob die noch übrigen letzten Bedingungen dazu sich noch finden werden. Dabei ist zu sorgen, daß das Ganze möglichst abgeschlossen sei, d. h. daß die beiden Vorgänge, der synthetische und der analytische — wie wir sie einmal nennen wollen —, im steten Kausalverbande stehen. Die beste Weise, in der sie zu vereinen, ist, daß eben der synthetische Vorgang Schritt vor Schritt ein Stück von dem Rätsel löst; also daß jeder Schritt in der Begebenheit vom Anfangspunkte weiter vorwärts einen Schritt derselben von da rückwärts aufhellt, die Geschichte also zugleich vorwärts und rückwärts fortschreitet, bis die Lösung des Rätsels am Anfange die Lösung der Verwicklung am Ende herbeiführt. Oder daß die fortschreitende Verwicklung zugleich eine fortschreitende Auflösung ist. Ähnlich wie bei einer plötzlichen Steigerung einer Eisenbahn die von der Höhe herabfahrende Lokomotive als Vorspann die andre nach der Höhe heraufzieht. Der Zusammen-

hang der Liebesgeschichte mit den pathologischen Gestalten und den historischen Teilen des Romanes wird so hergestellt, daß die Liebesgeschichte der eigentliche Faden ist. Es ist entweder eine Liebe, deren Entstehung schon unter Hindernissen der Vereinigung geschieht, oder deren Entstehen unter Vereinigung verheißenden Umständen erfolgte, die aber nun Hindernisse findet. Also zwei Liebende, die sich finden auf den Rändern einer Kluft, die bereits zwischen ihnen, oder zwischen denen eine Kluft erst sich aufthut, da sie sich schon fanden. Diese Kluft ist entweder in Konventionen begründet, oder sie entsteht aus einer historischen Parteiung. Es ist noch ein Fall denkbar, daß diese Kluft schon vorhanden, aber nicht sichtbar, weil die Liebenden ihre wahre Lage nicht kannten. — Nun wird entweder diese Kluft geebnet, oder auch es erweist sich, daß die Kluft bloß eine scheinbare war — wie wenn einer für einen Bastard oder Unebenbürtigen gilt, und es sich nun ergiebt, daß er dieses in Wahrheit nicht ist. Die Kluft, das Hindernis entweder eine innre, psychologische, moralische oder eine äußre, historische, d. h. sie liegt entweder im Charakter oder in den Umständen.

Nach diesem Schema sind eine große Anzahl Romane gebaut. Ein Rätsel ragt aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein; die Verwicklungen der Gegenwart entwickeln sich, indem sie jenes Rätsel lösen. Der Lampenputzer, der Clennamstamm in Klein-Dorrit, das Idyll im (Immermannschen) Münchhausen, Barnaby Rudge, auch Wilhelm Meister, wiewohl hier die Entwicklung nichts mit dem Vorrätsel zu thun hat; Tom Jones u. a.

Barnaby Rudge von Dickens

Es sind in diesem Romane eine Kriminalgeschichte, zwei Liebesgeschichten, eine Aufruhrgeschichte und zwei Familiengeschichten (Rudges und Gabriel Vardens) so verflochten, daß die eine die andere motiviert. Außerdem stecken auch noch einige bloß skizzierte Geschichten darin, z. B. die Hughs und seiner Mutter, die aber wenig zu ihrem Rechte kommt. Auch die Figuren greifen aus der einen in die andre hinüber; die meisten sind in allen diesen einzelnen Geschichten daheim, z. B. Varden, der in der Kriminalgeschichte der Repräsentant des Zuschauers und Vertraute der Rudge und der Haredale, in der einen Liebesgeschichte ein Agent, in der andern ein Vater, in der einen Familiengeschichte (Baron) ein Freund, in der andern ein Held, in der historischen der loyale Bürger.

Von den Charakteren sind einige Probleme, der politische Don Quixote Gordon; der Mörder, der der Entdeckung durch eine dunkle Gewalt, den Schwindel des Gewissens, zugedrängt wird, der er vergeblich entgegenkämpft, den die Folgen einer selbstsüchtigen That zum Ausbunde von Selbstsucht machen; Haredale, der sich dadurch, daß er einen Gedanken zum Inhalte seines Lebens macht, isoliert. Die eine Liebes- und die eine Familiengeschichte sind zugleich Besserungsgeschichten, deren eine, die historische, das korrigierende Moment bietet. Das Unglück und die Entfernung Miggs, beide durch den Aufruhr herbeigeführt, bessern die Mrs. Varden. Es sind dieselben Schauspieler, die in sieben verschiednen Stücken auftreten, welche szenenweise ineinander geschoben sind. Auch dies ist nur eine Erweiterung Shakespeares, der selbst schon eine Erweiterung der Alten erscheint. Wie bei Shakespeare oft zwei Handlungen einander kontrastierend und dadurch erklärend in Bezug auf Ideendarstellung zu einer

vereinigt sind, so ists hier mit sieben der Fall, von denen je zwei und zwei wie ihre Helden sich parodieren und kontrastieren. So Gordon und Barnaby, zwei Verrückte, der Mörder und Chester, zwei Selbstsüchtige, Haredale und der Schlosser, zwei Thatkräftige. Das dramatische Movens zusammengesetzt aus den Motiven aller Einzelnen. Die eine Geschichte, die Kriminalgeschichte, ist eigentlich am Anfange des Buches in ihrem Wesentlichen schon vorüber, es fehlt nur die Entdeckung des Mörders; diese Geschichte hat einen analytischen Gang, während die andern synthetisch vorschreiten. Sie giebt da schon eine Spannung, wo die andern, noch im Keime liegend, dies nicht vermögen. Sie hat mit an der Situation der einen Liebesgeschichte gebaut; sie hat das Hauptmotiv zu der Feindschaft Haredales und Chesters geliefert.

Zwei Städte von Dickens

Der jüngre Marquis Evremond hat eine Unterthanin ihrem Manne genommen, sie gewaltsam zu seiner Maitresse gemacht und ihren Bruder, der sie rächen will, tödlich getroffen. Die Brüder Evremond nehmen vom Wege den Dr. Manette aus Beauvais in einem Wagen zu der Wahnsinnigen und dem Sterbenden mit, der dem Arzte die Geschichte erzählt. Der ältre Evremond rät dem Arzte, der Geld ausschlägt, Schweigen. Der Doktor zeigt die Geschichte in einem Briefe dem Minister an, erfährt von der Gattin des ältern Evremond, welche ihn besucht und für die jüngre Schwester jener Geschwister sorgen will, deren Namen sie nicht wissen, und die der Bruder in die Fremde in Sicherheit gebracht hat, den Namen des Marquis. Sie hat ihren Knaben bei sich und möchte durch Wohlthaten ihn dem Fluch entziehen, dessen nahe Vollziehung (le déluge)

auch sie ahnt. Der Doktor wird unter dem Vorwande, zu einem Kranken gerufen zu werden, nach der Bastille gebracht, wie er sieht auf Anstiften des Marquis, der seinen Brief an den Minister hat und vor des Doktors Augen verbrennt. Nachdem er an zwanzig Jahre gesessen, wird er freigelassen, und ein früherer Diener, der Weinwirt Defarge in der Vorstadt St. Antoine, nimmt sich des Befreiten an, der wie blödsinnig ist und niemand hat, da seine junge Frau kurz nach seinem Verschwinden gestorben und seine kleine Tochter mit ihrem kleinen Vermögen nach England gekommen, wohin Mr. Lorry, ein Kommis von Tellson u. Komp., wo ihr Vermögen stand, und Freund ihres Vaters, sie im Auftrage Tellsons mitgenommen hat. Auf die Nachricht von dem Wiederfinden Dr. Manettes soll dieser durch jenen Kommis, der eben in Paris, wo eine Kommandite Tellsons, zu thun hat, mit herüber nach England gebracht werden. Unterwegs bekommt der Kommis die Weisung, die Tochter des Doktors in Dover zu erwarten, die hier von ihm erfährt, daß ihr Vater noch lebt und daß sie ihn abholen helfen soll. In Paris finden sie den Doktor Schuhe flickend und blödsinnig durch die lange Kerkerhaft, er erkennt in Lucie halb das Dämmerbild ihrer Mutter und folgt leidend; die Schuhbank u. s. w. muß mit. Ungefähr im zehnten Jahre seiner Haft hat er die Ursache seines Leidens aufgeschrieben und im Kamin versteckt. In England unter der Pflege seiner Tochter und der Teilnahme des Mr. Lorry kommt der Doktor wieder zum hellen Bewußtsein, behält aber eine Gedrücktheit den Seinen gegenüber, die ihn in seinem elenden Zustande gesehen, obgleich er sich wieder in sein altes Geschäft wirft und sich eine ärztliche Praxis erwirbt. Auf der Überfahrt lernen die Manettes einen jungen Mann, Darnay, kennen und müssen, da dieser angeklagt ist, als Spion im Interesse des sich damals befreien-

den Amerika zwischen Frankreich und England hin und her gereist zu sein, in Old-Bailey als Zeugen auftreten, wie auch der Bankbeamte Lorry muß. Bei dem Verhöre verraten sich Lucies Gefühle für Darnay; Barsad und Dry, zwei Old-Bailey-Spione, treten als Ankläger auf. Dry will Darnay an einem Orte gesehen haben, wo seine Anwesenheit verdächtig; ein Advokat Sidney Carton zeigt sich dem Publikum und seine Ähnlichkeit mit dem Angeklagten wirkt zu dessen Gunsten auf die Geschwornen, er wird freigesprochen. Carton ist ein blasierter Mensch ohne Trieb, sich geltend zu machen, aber von edlem Kerne; Darnays Anwalt bedient sich seiner großen Anlagen; er ist dessen „Schakal". Carton hat sich in Lucie verliebt, wie Darnay; dieser frequentiert des Doktors Freundschaft und wirbt endlich um Lucie. Darnay ist der Sohn des ältern Evremond, der uns vorgeführten Marquise Kind. Als der aristokratische Tyrann, der jüngre Bruder des Marquis, der Verderber jener Frau, der als Zwillingsbruder Mitbesitzer, nach des ältern Bruders Tode Besitzer, von einem Manne, dessen Kind er überfahren, in seinem Bette erdolcht worden, geht Charles, der nunmehrige Erbe, nach England und wird da Sprachlehrer; Gabelle, der Beamte auf seinen Gütern, ist von ihm angewiesen, keine Steuern zu erheben, sondern den gedrückten Unterthanen zu helfen wie er kann; Charles entsagt der Erbschaft, auf der jene Flüche ruhen. — Bei der Einnahme der Bastille sucht und findet Defarge das Papier mit der Geschichte des Doktors im Kamin, dadurch erfährt seine Frau (ein entschiedner Charakter, ein eifriges Mitglied einer Jacquerie), die keine andre ist, als jene in Sicherheit gebrachte Schwester, die Geschichte ihrer Geschwister. Der Doktor, der in Charles den jungen Evremond ahnt, nimmt ihm das Versprechen ab, seinen Namen niemand im Hause zu entdecken; das junge

Paar hat kaum die Hochzeitreise angetreten, als den Doktor die Gemütsbewegung wieder zum blödsinnigen Schuster macht — die Bank dazu u. s. w. hat er immer in seinem Schlafzimmer gehabt. Der alte Kommis und Miß Proß, die Pflegerin Lucies, bewachen ihn und vernichten, nachdem der Doktor, wieder genesen, seinen Kindern nachreist, mit seiner Genehmigung die gefährlichen Erinnerungsmittel. Der Anfall wurde Lucie verschwiegen. — Die Revolution ist in vollem Gange, der alte Kommis muß der Bankkommandite wegen nach Paris. Charles, den Gabelle in einem Briefe ruft, ihn durch sein Zeugnis vor dem Revolutionsgericht zu retten, da er dessen milde Aufträge ausgeführt, geht nach Paris, was die Seinen erst nach seiner Abreise durch Briefe von ihm erfahren. Sie folgen ihm. Unterdes ist das Emigrantengesetz gegeben und Charles wird bei seiner Ankunft in Paris in das Gefängnis La Force gebracht. Doktor Manette, der als Bastillegefangner populär ist, macht sich als Arzt einheimisch und weiß sich so in das Vertrauen zu bringen, daß er glauben darf, Charles retten zu können, der durch ihn in der Septembermordnacht am Leben erhalten wird. Er wächst nun im Selbstvertrauen, jetzt nicht mehr Pflegling, sondern Halt der Seinen und bringt wirklich Charles glücklich durch das Gericht und in Freiheit. Aber kaum befreit, wird er zum zweitenmal arretiert auf Anklage der beiden Defarges und eines dritten. Beim Gerichte bringt das Papier mit der Geschichte Dr. Manettes und seinen Flüchen auf das Haus Evremond in den Händen der Defarges alles in solche Aufregung, daß Charles in die Conciergerie gebracht wird, um am andern Tage zur Guillotine zu wandern. Der Doktor, der solchergestalt wider seinen Willen des Eidams Hauptankläger geworden, fällt wiederum in seine Geisteskrankheit. Carton, der auch in Paris, erhorcht zufällig von Barsad

und Dry, die jetzt Revolutionsspione, die neue Gefahr; bei Defarges sich als Stockengländer gebärdend, daß Madame Defarge auch den Doktor, Lucie und das Kind unter die Guillotine liefern will. Er kauft ein Pulver, zwingt den Barsad mit Anklagedrohung — daß Dry noch lebe, bezeugt Mr. Cruncher, Tellsons Ausläufer, der als Auferstehungsmann statt Drys Leichnam Steine u. s. w. im Sarge gefunden, wodurch Carton einen Vorteil erhält —, ihm den Zutritt bei Charles zu verschaffen, und ihm bei seinem Plane behilflich zu sein, der darin besteht, daß er kurz vor Charles Abholung zum Tode, diesen besuchen, durch Einatmenlassen des Pulvers ohnmächtig machen, die Kleider wechseln und so zu dem Kommis schaffen lassen will. Diesen hat er durch Mitteilung der Gefahr Lucies, des Doktors u. s. w. bewogen, diese, da er zur Abreise bereit, mit in den Wagen zu nehmen und vor drei Uhr ihn erwartend, zur Abfahrt bereit zu sein. Auch hat er ihm seinen Paß gegeben, der dann für Charles Paß gelten muß, der Doktor hat ebenfalls den seinigen. Der Plan gelingt, jene entfliehen mit Charles, dem Ohnmächtigen, in Cartons Kleidern, Carton wird guillotiniert statt seiner. Mr. Cruncher und Miß Proß wollen von Notre-Dame aus ihnen nachfahren, während Cruncher den Wagen besorgt, kommt Madame Defarge, um ihr Opfer, Lucie, nochmals zu sehen; Miß Proß läßt sie nicht durch eine der Thüren, sodaß jene glauben muß — die übrigen offnen Zimmer sind ausgeräumt und erregen den Verdacht der Flucht —, die Fliehenwollenden seien in jenem Zimmer. Sie will mit Gewalt hinein, sich zu überzeugen, um im Falle der Flucht nachsetzen zu lassen; die beiden Frauen, deren keine der andern Sprache versteht, ringen miteinander, wie die Proß das Pistol, das die Defarge aus dem Busen zieht, ihr aus der Hand schlagen will, geht dieses los, die De-

farge ist tödlich getroffen; die Proß schließt sie ein, wirft den Schlüssel in die Seine, findet Cruncher; sie fliehen und die letzte Todesgefahr Charles und der Seinen ist abgewandt.

Dieser Roman Dickens hat nur einen Handlungsstamm, der zwar aus zwei Wurzeln hervorschießt. — Der Roman überhaupt hat seine Einheiten, wie das Drama. Eine Anzahl von Personen in ihren Charaktern das Feste; darum der bunteste Wechsel in ihren Situationen zur Welt, zu sich und zu einander. Ein bloßes ewiges Kommen und Gehen von Charaktern und Situationen kann nicht unterhalten; freilich bedarf der Roman des Wechsels noch mehr, denn das weit kürzere und gedrängtere Drama, aber eben der Wechsel setzt etwas Feststehendes voraus, an dem er zur Erscheinung kommt. So ist es denn am vorteilhaftesten, auch für den Roman eine leicht übersehbare einfache oder Doppelgruppe von Personen zu haben — zur Leichtübersehbarkeit- und Behaltbarkeit hilft zweckmäßiges Kontrastieren in Stand, Rang, Charakter, Temperament, Geschlecht, Alter u. s. w. Ein Bild zu brauchen. Wie eine kleine Reise in einer Gegend mit einer Anzahl leicht von einander unterscheidbarer Höhen. Unser Weg, der zu diesem Zwecke geführt wird, zeigt uns jetzt diese Höhe und nennt sie uns, dann lernen wir jene kennen. Es kommen neue in unsern Gesichtskreis und bilden unter sich und mit den früher bekannten wechselnde Gruppen und zeigen immer neue, uns bisher ungekannte Seiten; einer und mehrere verschwinden, wir glauben sie nun verloren zu haben. Aber bei einer neuen Wendung des Weges überrascht uns plötzlich ihr Wiedererscheinen. Wir sehen Höhen vor uns liegen und hinter uns; am Ende des Weges sehen wir beim Rückblicke alle, die einander so ferne schienen, zusammengerückt u. s. w.

Eine kleine Anzahl immer wieder, aber in neuer Gruppierung erscheinender Figuren unter dem Einfluß einer unmerklich sich ändernden Situation. Dadurch wird immer Überraschung, Wechsel, aber nur durch die wohlbekannten alten, ein Doppelreiz, der Reiz der Neuheit und der Reiz der Gewohnheit zusammen.

Übrigens scheint der Plan bis in die kleinern Gelenke vor der Ausarbeitung fertig gewesen; nur die kleinsten ließ Boz sich selber machen. Oder sollte er Cruncher's Abenteuer auf dem nächtlichen Friedhofe erst später nach der ersten Szene zwischen Barsad und Carton eingeschaltet haben? Hatte er vielleicht jenes Abenteuer erst in einer andern Verbindung mit dem Ganzen gebracht? Ich glaube nicht.

So gehören in diesem Romane die Manettes, Charles, die Madame Defarge zusammen; sie sind sozusagen das Personale der Verwicklung; Sidney Carton, Cruncher, Proß, Lorry teilen die Lösung unter sich. Es sind zwei Begebenheiten, eine vor dem Anfange des Buches liegende, eine, die während der Erzählung vergeht. Beide sind in Wechselwirkung. Lorry ist sozusagen die Thürangel des Ganzen, ein gleich notwendiger als bescheiden zurücktretender Teil desselben. Er gehört in die beiden Begebenheiten, obgleich nicht als ein Wissender. Er ist unbedingt die gelungenste und liebenswürdigste Figur des Buches.

Wir wollen nun sehen, wie Boz die obige Geschichte arrangiert hat.

Der Einfall des Advokaten, um Lucie zu werben, ist hineingekommen, um dem Mr. Carton Gelegenheit und Raum zu geben zum Darthun seiner hoffnungslosen Blasiertheit, und ich weiß nicht, welche gleichgiltige Szene beim Doktor, damit Carton der Lucie seine eigentümliche uneigennütze Liebeserklärung und dem Charles seine ebenso eigne Freundschaftserklärung zu machen, Raum hätte. Es wäre schwer, besonders

die erste Erklärung bestimmter zu benennen; die Szene war um der letzten Wendung des Buches willen nötig, sie ist dialogisch vortrefflich gelungen und überhaupt die Erfindung ganz natürlich und wahrscheinlich. Nun sehe man, wie Dickens diesen eingeflickten Behelf der Szene des Advokaten mit seinem Schakal benutzt hat, diesen durch den Kontrast mit jenem zu heben, „der Mann mit Zartgefühl" den „Mann ohne Zartgefühl," indem der Advokat auch noch fertig gemalt wurde. Der Advokat gehört eben zu Cartons Zubehör.

Was man im voraus an der Geschichte tadeln kann, ist die Künstlichkeit der Verknüpfung. Wie Carton im Weinhause die beiden Spione trifft, aus ihren Gesprächen die neue Gefahr Charles und dann bei Defarges die der übrigen Familie erfährt, das Mittel, wodurch Carton den Charles betäubt, die Art, auf welche die letzte Todesgefahr der bereits Entflohenen, beides, herbeigeführt und erledigt wird — daß die Defarge nochmals zu Lucie gehen will, die Verabredung der Proß mit Cruncher, an der Notre-Dame einzusteigen, der Umstand, daß die Defarge nicht englisch können darf, um nicht die Flucht zu erfahren, das Ringen der Frauen, das zufällige Losgehen des Pistols und zwar mit solchem Erfolge; das alles ist überaus äußerlich und künstlich, d. h. unkünstlerisch und nimmt dem wirklich Schönen und Künstlerischen im Romane seinen Wert. Die Vorgeschichte hat etwas sehr abgenutztes. Ganz besunderbarlich steht in der letzten Partie das Christentum mit der Lehre: „Es gab damals viele Frauen, auf welche die Zeit ihre entsetzlich entstellende Hand legte. Nun ja; sie hatte einen Charakter, aber nicht der Zeit zum Trotze, sondern der Zeit zu Gunsten. Die Zeit macht aus uns was sie will; unser Charakter ist kein Schutz gegen, sondern eine Handhabe für die Zeit, aus uns zu machen, was sie will. Wir machen nicht unsre Zeit, kein Einzelner

macht eine künftige Zeit; weil unsre Urahnen sich einen Rausch tranken, müssen wir am Katzenjammer leiden. Unser Thun ist nicht unser, weder unser braves noch unser schlimmes; wir sind nicht Licht und haben nicht Licht, wir sind bloß der zufällige Gegenstand, an welchem ein Licht zur Erscheinung kommt. Nur unser Leiden ist unser; ein Ding, worauf bald Sonnenstrahlen bald Schatten fallen" — aber ich komme von meinem Gegenstande ab. — Es ist die Frage, ob es möglich, ein so reiches Werk, an Kontrasten und wechselndem Unterhaltungsmateriale, spannenden und packenden Situationen und zugleich an launigen Ruhepunkten, mit einer und derselben Seele so zu durchdringen, daß uns überall Notwendigkeit, überall Seele und nirgends die nackte äußerliche Technik darin begegnete. Solch ein Roman wie die „Zwei Städte" ist wie ein menschlicher Körper mit hölzernen oder metallnen Gelenken; er ist ein wirkliches Leben bis auf diese unorganischen Mechanismen. — Die Kunst des Dialogs ist nicht genug zu bewundern.

Dickens ist genötigt, da er gleich drastisch beginnt, so fortzufahren, ja noch zu steigern. Er kann daher keine bescheidnen Motive brauchen, weil die neben den drastischen durch Kontrast flau erscheinen würden. Wenn die Motive nicht an sich drastisch sind, so muß er sie steigern, soweit es nötig, sie mit dem drastischen Charakter des Ganzen in Einklang zu bringen. Desto breiter aber wird seine Welt, je mehr dann feinre Naturzüge in den Dialog eingemengt sind. Seine Welt ist eine gesteigerte wirkliche. Er nimmt seine Motive aus der Wirklichkeit, steigert sie aber so stark, daß sie Mittelwesen einer wirklichen und einer phantastischen Welt werden. Dieses würde auffälliger sein, wenn er nicht zugleich im ersten Anfange eines Werkes so energisch auf die Phantasie wirkte, daß wir wie geblendet oder bezaubert gern das normale Maß ver-

gessen. Wunderbares — wenn gleich, was in der wirklichen Welt geschehen kann — geschieht, noch wunderbarer dadurch, daß es eine Zeitlang mit für uns verdecktem Zusammenhange sich weiter spinnt, und was davon uns gezeigt wird, uns immer tiefer in den Irrgarten führt, in welchem es der Phantasie so wohl ist, wie wir schon an Kindern zur Weihnachtszeit sehen können. Da geht der Vater aus, die Mutter aus, ohne zu sagen wohin, zu ungewöhnlicher Zeit und mit ungewöhnlichem Gesichte aus, denn das Geheimnis verbergen macht eben so seine Chiffernschrift als die Spannung derer, denen es verborgen wird. Wie lange währt es, bis sie wiederkommen, und nun kommen sie geheimnisvoll mit verdächtigem Gebausch in den Mänteln von weniger oder mehr entschiedner Modellierung. Es wäre schon genug, wenn sie nur etwas Neues, Unerwartetes zu sehen bekommen sollten, die kleinen Geister zusammen, aber sie sollen das Neue und Unerwartete haben. Dies ist ein Wink für den Erzähler, daß er nicht bloß die Phantasie errege, daß er wirklich etwas gebe. Dies Etwas ist, was unser Gemüt ins Interesse zieht, und zwar so fest, daß es zu einem Teile unsers innern Besitzes, sozusagen unsers Wesens wird, das, was wir als unser aus dem Buche davontragen. Das sind die liebenswürdigen Figuren und ihre Silberblicksmomente, wo der Gemütsgehalt völlig sichtbar in die ungeschickte Außenform tritt, der Geist die ungefüge Materie verklärt, wie z. B. manche Momente in dem Verhältnis Joes und Pips in „Große Erwartungen.“ Hier wie überall ist der Kontrast, der wunderbare Modelleur und Luftperspektiviker, thätig. Es sind da Gestalten zur bloßen Überraschung und zur Reizung der Phantasie, ferner Gestalten von und für das Gemüt, in welchen ein mächtiger Gehalt durch die Unvollkommenheiten des Mediums, in dem er erscheint, zugleich gehoben und gesänftigt, in welchen

das Ferne, das Ideale uns in einer unidealen, mängelvollen, unmittelbar aus Zuthaten aus unsrer täglichen Umgebung zusammen geschoßnen Gestalt unmittelbar nahe tritt. Aber wie der heilige Christ, so sorgt der Romandichter auch dafür, daß sich Schärfung des Verstandes und Mehrung der Erkenntnis mit den Reizen für Phantasie und Gemüt eine. In der That ist die Hauptsache beim humoristischen Romane, daß der Erzähler bedacht sein muß, das Geistige und Ideale in die uns geläufigsten Naturzüge zu kleiden, unser Interesse beständig rege zu erhalten und, indem er auf unsern ganzen Menschen wirkt, keine einzelne Kraft in uns zu überspannen; denn jede einseitige Anstrengung stört unser Gemeingefühl und wird unbehaglich, in stärkerm Grade peinlich. Also immer muß der Autor interessieren, das Flaue darf uns nie langweilen, das Drastische uns nicht einseitig überspannen. Zunächst regt er unsre Phantasie an, damit er unsern Glauben gewinne, seine Welt uns wirklich lebendig werde. Wir wandeln auf dem Boden eines Rätsels für den Verstand und machen uns das Wandeln über dem Rätsel vorübergehend vergessen, damit es uns nicht überspanne und auch nicht abstumpfe gegen seinen Reiz. Die Formen der Zeichnung und die Tiefe und Gesättigtheit der Farben bringen die Gestalten unmittelbar an uns heran, sodaß wir verkürzten Beinen, als streckten sie sich wirklich aus der Fläche heraus, ausweichen mögen, während doch ein breiter Rahmen das Bild in sich abschließt. Immer ist es Ernst, und immer doch ist es Scherz mit dieser dargestellten Welt; wenn es uns Scherz ist, so ist es den Gestalten desto heiligerer Ernst; nie darf beides zusammenfallen; das Phantastische muß fortwährend durch ein wirkliches Element balanciert werden; je mehr Freiheit, desto mehr Notwendigkeit, je phantastischer, desto wirklicher. Denn der ganze Reiz und der

ganze Zauber beruht auf der steten Synthese der beiden Welten; sobald die eine heraustritt aus der Verbindung, ist der Zauber vorbei. Darin besteht hier die poetische Wahrheit.

Die Charaktere entwickeln sich (in dem Sinne des uns allmählich Bekanntwerdens) nicht sowohl durch Thathandlung, aus freien Entschlüssen hervorgegangen, und die dann in die Kausalität eingreifen, als durch Aktion. Es würde unpassend sein, wenn Lorry, Kapitän Cuttle oder Joe Gargery etwas Thätliches zum Kausalnexus beitrügen, am schlimmsten, wenn eine trügliche Katastrophe daraus erfolgte. Nur im Ganzen sind sie etwas für die Geschichte, als Freunde u. s. w., die nach ihrer Weise thatsächlich ihre Freundschaft beweisen voll heiligen Ernstes und Einfalt, aber in der Regel ohne einen eigentlichen wirklichen Einfluß auf den Gang der Begebenheit zu haben. Aus zwei Gründen, erstlich um des Ganzen willen, das nicht von solchem relativ Kleinen abhängen darf, zweitens um der Figuren selbst willen, die sonst aus der Unbefangenheit ihrer Stellung zum Ganzen heraustreten, in welcher ihre Schönheit hauptsächlich gegründet ist. Denn eben in dem Verhältnisse, daß das, was ihnen so wichtig erscheint, und in dessen Ausführung sie ihre ganze Energie legen und nachher wohl den guten Erfolg, der ganz andre Ursachen hatte, oder auch gar einen nur geträumten Erfolg mit Stolz und Genugthuung betrachten und darin sich selbst so unendlich wichtig erscheinen, also eben darin, daß, was ihnen wichtig erscheint, dem Leser so ganz anders vorkommt, liegt der Zauber dieser Gestalten vor allem andern.

Überhaupt aber stört eigentliches Thathandeln, insofern aus seinem Zusammenhange ein Schicksal wird, die Behaglichkeit des Romanes und ist seinem Wesen nicht angemessen. Alle Thathandlung muß im

Romane ein weit kleinres sein und weniger bedeutendes für den Gang des Ganzen, als im Drama. Das einzelne Leben ist im Romane ein Stück Weltleben, es steht nicht so souverän da, als der Held eines Dramas, besonders einer Tragödie.

Im Romane ist das Detail die Hauptsache, da das Ganze gar nicht zur Überschaulichkeit mit einem Blicke, zum Zusammenfassen in ein sittliches Urteil bestimmt ist. Es verhält sich zum Drama wie das verbum activum zum verbum neutrum. Daher hat im Drama die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Charakters, im Romane die Mannigfaltigkeit in der Einheit den Accent. Im Romane ist das Ausleben der Figuren der Zweck, nicht das Handeln, wie im Drama; dort ist das Handeln der Figuren Mittel zum Ausleben, hier umgekehrt ist das Ausleben nur als indirekte Motivierung des bestimmten Handelns da. Im Romane sind die Zustände, die Affekte die Hauptsache, wie im Drama die Leidenschaft, die Absicht. Deshalb muß der Romancharakter individueller in Zustands-, allgemeiner in Handlungsmotiven sein, wie der Dramencharakter allgemeiner im Zuständlichen, individueller im Handeln. Der Dramenheld macht seine Geschichte, der Romanheld erlebt die seine, ja man kann sagen: den Romanhelden macht seine Geschichte. Natürlich nicht im strengsten und ausschließlichen Sinne genommen, denn auch der Dramenheld ist zugleich Produkt seiner Geschichte; da er aber auch der Produzent ist, so ist er sein eignes Produkt. Im Romane umgekehrt; hier ist der Held Produzent, insofern er Produkt ist. Hier ist das Nichtich das Bestimmende, die Form, in welcher das Ich seine endliche Gestalt gewinnt, in seinem eignen Handeln folgt er gezwungen dem Handeln der Welt, dessen Objekt er ist; in der Tragödie hilft das Nichtich dem Ich sich selbst zerstören. Ich rede hier nur von der Tragödie, indem

diese eigentlich der Gegensatz des Romanes oder Epos ist. Der reine Roman — ohne Mischung mit den Elementen der Tragödie — kann und darf nicht traurig ausgehen, weil seiner Natur gemäß das Schicksal des Helden mehr zu einer Naturwirkung werden müßte als zum Austrage eines ethischen Konfliktes durch diesen selbst.

Zu dem Romane, wie ich ihn hier auf Dickens Spur konstruiert, gehört eine stetige Wachheit und Lebendigkeit der Aufmerksamkeit, eine stets feurige Phantasie, Feuer in dem Lessingschen Sinne, wo es die Lebendigkeit bedeutet, mit der alle Stücke, die den Künstler ausmachen, zusammenwirken, und eine Unermüdlichkeit, die nicht durch die Länge der betreffenden Kunstleistung überdauert und besiegt wird. Der Künstler darf keine Flauheit in sich aufkommen lassen; immer wachsam und alles zu ergreifen und energisch zu ergreifen bereit sein, was der Moment fordert und giebt.

Es gilt Begebenheiten, die stark auf die Phantasie wirken, zu ersinnen, wobei nicht auf Einheit der Situation gedacht werden muß, wie im Drama. In diese Begebenheiten hinein eine Anzahl von lebensvollen Figuren zu stellen, unter sich zu gruppieren, von denen einige darauf zielen, unsre Phantasie, andre, unser Gemüt sowohl in Sympathie als Antipathie, andre unsern Verstand zu interessieren; womöglich eine Vollständigkeit der Menschheit, überlegne, naive, gute, schlimme, ernste, heitre — was nicht mit dem Eindruck, den sie uns machen sollen, zusammenfallen muß —, mehr oder weniger einseitige, rasche, langsame, melancholische, sanguinische; cholerische, phlegmatische, prunkhafte, schlichte Bildungs- und Naturmenschen.

Freilich ist auch im Romane ein Kausalnexus,

aber in ganz andrer Weise wie im Drama. Mehr die Notwendigkeit als die Freiheit erscheint in der Handlungsweise des Romanmenschen; die Kausalität ist daher mehr eine Kausalität der Situationen, als des Charakters; im Charakter handelt mehr die Natur, die allgemeine, als im Drama, wo die Einseitigkeiten schärfer aufeinander stoßen. Der Kausalnexus hat weit mehr einzelne und schwächre, an sich unbedeutendere Glieder, die Absicht des Einzelnen beherrscht nicht so das Ganze, der Ausgang ist mehr ein Produkt der Mannigfaltigkeit als der Einheit, die Absichten der Einzelnen neutralisieren sich mehr, das Handeln des Einzelnen verschwindet mehr gegen das Ganze, wie das einzelne Handeln gegen den Zustand. Das Produkt der einen Absicht wird durch die der andern und durch gleichgiltiges Thun, d. h. absichtsloses retardiert, und der Ausgang trägt nicht die Signatur eines Kampfesausganges, wo einer gegen alle andern und diese gegen jenen sich durchsetzten und beide Parteien besiegt siegend oder siegend besiegt wären. Mehr dem Einanderdrängen von Eisschollen im Eisgange vergleichbar, von welchen jede, gedrückt, Druck ausübt, und doch die Gesamtheit des Druckes und die Ursache nicht in den Eisschollen selbst, sondern im Wasser liegt. Am Ende ist kein Einzelner schuldig im dramatischen Sinne, man kann die einzelne Handlung nicht nachweisen, die Grundursache und Hauptursache wäre, keine ethische Schuld, deren notwendige Folge der Ausgang wäre. Die Personen können wohl Schuld wirken und wirken sie, aber für sich, ohne daß das Ganze die Richtung davon bekäme; die Schuld der Einzelnen ist als solche mehr Folge als Ursache; oder vielmehr das, was im Drama Schuld heißt, existiert hier gar nicht. Die Personen handeln gut oder böse, haben die Folgen davon zu tragen, aber nicht der Zusammen-

hang dieses Handelns und Leidens ist die Hauptsache, noch prägt sie (die Schuld) sich als das Zentrum und den eigentlichen Gegnstand des Werkes aus.

Daraus folgt die Verschiedenheit des epischen und dramatischen Helden und überhaupt Charakters der Personen. Im Drama ist das Ethische die Hauptsache, das ethische Vermögen, die Thatseite die Hauptsache am Helden, weil seine Schuld und ihre Fortführung und Verstärkung durch das weitre Handeln ethischer Natur sein müssen. Im Romane ist das Handeln nicht die Hauptsache, auch nicht ein freies im dramatischen Sinne, der Accent wird deshalb beim Romanhelden, überhaupt den Romanfiguren, auf der Existenz und der Breite der Erscheinung liegen. Der Charakter ist nicht sowohl ein handelnder, also auf eine große Leidenschaft als seinen Kern gebauter, er ist mehr ein Naturwesen, ein Repräsentant der Sitte und Mode der Zeit, eines Standes, einer Bildungsstufe, ein für sich Seiendes, ein abgeschloßneres, nicht eines, das, um sich durchzusetzen, dem Strome entgegen, sondern eines, das behaglich mit dem Strome schwimmt. Und wo es sich isoliert hat, ist es einsiedlerisch, heimlich abgeschlossen, aber mehr defensiv als offensiv und will seine Einseitigkeit nicht der Welt aufprägen. Diese Figuren sind daher mehr in sich vergnügt, selbstzufrieden, und wenn sie Leidenschaft besitzen, wie z. B. Herrschsucht, so bleiben sie damit in ihrer kleinen Welt und lassen sie mehr im kleinen und einzelnen wirken, als daß sie sie zu einer großen oder schweren That zusammenfassen; ihre Wirkung auf die Umgebung ist mehr eine schwache aber fortdauernde; dazu haben sie noch mehr gleichgroße oder weniger schwächre andre Leidenschaften, von denen eine die andre neutralisiert, oder es fehlt ihnen die Energie, dieser Leidenschaft sich völlig hinzugeben ohne Rücksicht und Besinnen.

Große Erwartungen von Dickens

Der Totaleindruck eines Romans wie „Große Erwartungen" ist unbeschreiblich. Zu welch wunderbarem Akkord das Wunderbare und Natürliche, kurz alle Gegensätze, die zugleich wirksam sind, zusammenklingen, ist nicht zu sagen. Und wie selbst das Künstliche, das einzeln auffällt, diese Totalempfindung nicht beeinträchtigt, im Gegenteil uns nicht fehlen darf. —

Die durchaus realistische Natur des Romans wird mir immer deutlicher. Sie bedarf Thatsachen, objektive, und zwar bis in die kleinste Schilderung hinein. Was im Drama nicht auffällt, im Gegenteil nötig ist, die gerade Linie wirkt im Roman so prosaisch und zweckwidrig wie in einer Landschaft eine schnurgerade Straße. Die dramatische Bewegung ist innerlicher Natur, und äußre Thatsachen haben im Drama nur insofern Gewicht, als sie Merkmale der innern Vorgänge und geeignet sind, auf diese zurückzuwirken. Die epische Bewegung dagegen geht von außen nach innen; die äußre Thatsache hat einen Wert an sich, und die innern müssen Mittel werden, die äußre Bewegung im Gang zu erhalten. Bei der dramatischen Erfindung müssen wir von einer innern Thatsache (Leidenschaft, Willensentschluß) ausgehen, und die äußern Thatsachen müssen — in ihrer ersten Quelle alle aus einem bewußten innern Akte entsprossen (d. h. absichtlich, gewollt, gemacht) — als Motive in die innre Thatsachenreihe (Handlung) treten und zu einem innerlichen Abschlusse führen. Bei der epischen dagegen gehen wir von einer oder mehreren äußern Thatsachen aus und legen dann erst die Seele hinein. Dort bildet die Seele ihren Körper nach sich, hier schafft der Körper sich eine Seele.

Der Einzelne ist ein kleiner, ohnmächtiger Punkt in der Mannigfaltigkeit des Epos; im Drama dagegen

ist der Held das überwiegende Moment, wie er auch und als sein eignes Opfer fällt. Schon die Masse und das Gewicht des Äußern (im Roman) muß die etwa aufgewandte Charakterkraft eines Einzelnen als einen kleinsten Punkt erscheinen lassen, die Summe der Möglichkeit vereinter Menschenkräfte unser Augenmaß erdrücken. Den Ausdruck Handlung sollte man vom Drama nur dann brauchen, wenn von seinem Gegensatz zum Epos die Rede und dieser hervorgehoben werden soll. In der praktischen Theorie des Dramas kann nur von handelnden Menschen(-Arten) die Rede sein. Die dramatische Charakterentwicklung, d. h. Werden und (in der Tragödie) Untergang des Charakters, ist ein Rückschlag seines eignen Wesens durch das Medium seines Handelns oder Unterlassens — denn im Drama steht das Unterlassen auch als ein Handeln da, weil das Drama ethischer Natur ist. Im Epos ist es anders. Die Verhältnisse, ihre Entwicklung, die Hauptsache, das liegt mehr in der Situation und den Charakteren, die eigentliche Treiber der Handlung sind, nicht in den Helden, die vielmehr Mittelschlag sind.

Zur Sache. Wie prächtig episch ist die Entwicklung des Pip. Erst ein Kind, ein völliges Kind, an dem nichts Dramatisches, kein Leidenschaftskeim, sondern lediglich die epische Bildsamkeit erscheint. Er lernt eine gebildetere Form, eine reichere Ausschmückung des Lebens kennen, die Liebe beginnt und macht Estellas Hohn über seine Plumpheit unerträglich. Sein Idyllzustand wird ihm verleidet, aber als echt epischer Charakter reißt er sich nicht aus eigner Kraft des Willens und Entschlusses heraus. Da kommt die Hilfe eines Unsichtbaren, er soll, was er wünscht, ein Gentleman werden. Der Kontrast macht seine Eitelkeit rege, und ganz der äußern Thatsachen Spiel und der daraus hervorgehenden Stimmungen, wird er hölzern und arrogant gegen Joe und Biddy, zeigt dem schlimmen

Orlik seine Gesinnungen bei zwei Gelegenheiten. Die Meinung, sein Los komme von Miß Havisham, unterstützt die Liebe, im übrigen lebt er als echt epischer Charakter, da ihn nichts von außen in einen gewissen Beruf hineindrängt, in den Tag hinein und verführt auch andre dazu. Er vergißt Joe undankbarerweise immer mehr, so sehr, daß der einfache Joe selbst es fühlen muß, überläßt sich seiner Liebe immer mehr, aber immer als epischer Charakter, d. h. so, daß er nicht selbst thätig dabei wird. Die Nichterwiderung seiner Liebe macht ihn glücklich-unglücklich. Da kommt der, der ihn zum Gentleman gemacht; er erkennt den Sträfling, und der Abscheu vor dem Geber macht ihm die Gabe abscheulich. Er möchte davon laufen, aber echt episch wird der Gedanke nicht zu einem energischen Entschluß; durch die Angst und Spannung bei der Gefahr seines Wohlthäters, durch eine innre Änderung desselben und den schlimmen Ausgang des Rettungsversuches siegt die Dankbarkeit über den Widerwillen, und der edle Grund von Pips Natur tritt zu Tage, wie er, als er die Gabe bereits eingebüßt, mit Treue dem Geächteten anhängt, von seiner Eitelkeit kuriert (das Epische darin, daß die Eitelkeit in ihm durch äußre Vermittlung geweckt und ebenso wiederum beseitigt wird), bis zu dessen Ende, und ihn zartfühlend in seiner Täuschung läßt, Pips Gentlemantum werde ihn, die Gabe werde den Geber überleben. Nun krank infolge alles dessen, begegnet er dem treuen, wiewohl gekränkten Joe wieder; die letzte Eitelkeit, wenn er noch welche hat, straft und vernichtet die Krankheit, seine Liebe ist ihm verloren; bei Joe findet er auch Biddy, auf die er noch gerechnet, versagt; er ist ohne Vermögen dazu. Die Welt hat ihm Hoffnungen und Laster gegeben, sie hat die Hoffnungen vernichtet und die Laster wiederum getilgt — beiläufig im Grunde die Weltansicht der griechischen Tragiker. — Pip er-

wirbt sich Vermögen, eine Art des Handelns, die sich mit der Natur des Epischen verträgt, ja recht eigentlich diese Natur hat, weil es sich nicht in eine Thatsache zusammenfassen kann, findet Estella ebenso episch als er selbst ist, und so schließt sich in einer epischen Heirat — d. h. nicht aus dem Zuviel einer frischen jungen Leidenschaft, sie rennen nicht über alle Hindernisse hinweg zusammen, sie sind zu einander geführt worden, und da sie nichts mehr auseinanderzieht, bleiben sie beisammen und heiraten sich — das Buch.

Das Epische dieser Charakterentwicklung ist, daß alle Impulse von außen kommen, und zwar nicht als Rückschlag einer Thatsache, in der der Charakter sich mit leidenschaftlicher Energie zusammengefaßt hatte, dazu liegt sie nicht einer abstrakt geraden Linie, und die Impulse kommen nicht von einer Seite und wirken nicht nach einer Seite.

Das „Substantielle“ Hegels ist die Grundnatur des Epischen, das Formale des besondern Charakters (bei ihm) das Dramatische. Dies hat sich erst in Shakespeare im völligen innern Gegensatz zu dem Epischen herausgebildet und darin den Höhepunkt seiner Geschichte erreicht; bei den Alten ist der Unterschied zwischen dem Epischen und Dramatischen mehr ein äußerlich formaler.

Der Roman „Große Erwartungen“ hat zwei Handlungsstämme, die Geschichte von dem Sträfling, der, deportiert, ein rechtlicher Mann wird, und den kleinen Knaben, der sich ihm einst in der Not auf der Flucht treu bewies, weil er selbst die Gentlemen, die seinen Neid erregen, nicht überbieten kann, zu einem Gentleman machen will, damit der es thue. Ganz parallel wie Miß Havisham, da sie ihr gebrochnes Herz nicht an den Männern rächen kann, die Estella dazu erzieht. Parallel bis in die Gelenke hinein, daß der Sträfling zuerst nur durch Dankbarkeit bewegt

wird, dann aber nach und nach auf die individuellen Gentlemansgedanken kommt und zwar durch dieselbe Isoliertheit — die Mutter der Grillen und Schrullen, der fixen Ideen —, die Miß Havisham aus dem Gedanken, das ihr anvertraute Kind durch ihre Erziehung vor dem Unglück, das sie selber traf, zu bewahren, in jenen phantastischen Entschluß treibt. Was diese Kontrastierung zu einer im Geiste Shakespeares macht, ist die sittliche Gerechtigkeit, die den armen Teufel von Sträfling im Tode noch glücklich sein läßt, indem er sein frühres Leben nun abgebüßt fühlen kann, und auch die Täuschung läßt, daß die Folgen seiner Wendung zum Guten ihn überleben, was auch — echt shakespearisch — geistig wahr gemacht ist, denn Pips Veredlung geht daraus hervor, er macht ihn nicht allein zum Gentleman, sondern zum edlen Menschen. So ist dieser arme Teufel aus dem Schlamm seiner Kindheit heraus, der Reinheit entgegengestiegen, während die Miß Havisham umgekehrt durch eine Leidenschaft sinkt; wie jener im Sterben schuldfrei, wirkt Reue, das gethan zu haben, was sie nicht wieder gut zu machen glauben muß, bei der Miß Verzweiflung im Tode. An ein Kind, das eben im kritischen Momente in ihre Lebenssphäre hereintritt, knüpft sich bei beiden die ethische Entwicklung an, die des armen Sünders zur Beßrung, die der reichen noch Schuldlosen zur Verschlimmerung. Der die beiden Stämme verbindet ist Pip, der dem Sträflingsstamm angehört.

Durch diese ethische Idealität der Komposition wird der Tadel der Künstlichkeit der betreffenden Motive, besonders Shakespeares Muster gegenüber, nicht aufgehoben, aber gemildert, zumal das eine das andre natürlicher macht.

Nun sehe man die epische Breite, in welche jeder dieser Handlungsstämme in Zweige und Laub geschossen, wie diese Zweige emanzipiert sind, alles das, damit

das Ganze nicht im Übergewicht der Einheit über die Mannigfaltigkeit, der innern Vorgänge über die äußern, der Bewegung über das Zuständliche, der Handlung über das Begebenheitliche, des Pathologischen über das Psychologische dramatisch werde. Des Helden Pip innre Bewegungen haben durchaus keinen direkten Einfluß auf die Begebenheit, aber stets ist das Äußre von sichtbarem Einfluß auf sein Innres. Boz (Dickens) ist Shakespeare in den Roman übersetzt. — Merkwürdig, wie die Fiktion, als erzähle ein Augenzeuge überall von selbst den Autor, auf die epische Erfindung und Ausführung eines Werkes hindrängt. Man kann dies an „Große Erwartungen“ mit „Zwei Städte“ (die sich schon sehr dem Dramatischen nähern, besonders in dem Entschlusse Cartons), an Copperfield mit andern Romanen Dickens vergleichend nachweisen.

Eine Hauptsache, daß man sich durch das Einzelne bei der Ausarbeitung nicht irren läßt. Einmal ist eine gewisse Geduld, wohl besser ruhiges Blut, dann aber eine beständig gleiche Energie der Aufmerksamkeit nötig. Es muß auch verhältnismäßig indifferente und daher langweilige Szenen geben, es ist nicht anders möglich. Je weniger interessant solche Szenen durch ihren Inhalt, desto mehr muß der Autor darauf denken durch das Detail darin, durch Reflexionen, Ausmalungen, Stimmungen zu interessieren: Muster, das Zusammentreffen Pips und Herberts vor dessen Stubenthüre. Überhaupt darf die Energie seiner Phantasie und seines Geistes nie erschlaffen; er muß überall interessieren, wo er nicht amüsieren kann. Eine zweite Klippe für die Lust an der Arbeit sind die häßlichen Partieen. Und gerade hier hat er jene Lust am nötigsten. Er darf nicht das Ganze, d. h. den Glauben an das Gelingen und den Erfolg des Ganzen über der Einsicht in den Eindruck des häßlichen einzelnen verlieren, denn der Schatten, der allein gesehen mißfarbig und gestalt-

los erscheint, ist so notwendig zu dem schönen Eindruck des Ganzen wie die Lichtpartien, und ohne tiefe Schatten giebt es kein hohes Licht. Daher darf er auch die Haltung des Ganzen, dessen Charakter gesteigerte Wirklichkeit nicht stören, indem er das Häßliche nur andeutet oder mildernd dämpft, denn damit dämpft er auch seine Lichter. Hier gilt es wacker sein und sich dasselbe Feuer zu bewahren, wie bei den Lichtszenen. Die Masse des Lichtes muß mit der des Schattens, die kühlen Töne müssen mit den warmen in einem Verhältnis stehen, welches der beabsichtigte Eindruck des Ganzen bedingt und beide müssen durch die neutralen Töne verbunden und vermittelt werden. Der Held gehört der Region dieser neutralen Töne an, ebenso die gemütlichen Personen in der Regel — wie hier Pip, Joe, Biddy; die warmen Töne sind Miß Havisham, Magwitch, Estella, Orlik; die kalten Jaggers, der halbe Wemmick, Pumblechook. Joe und Biddy warm-neutral möchte man sagen, sie sind das, was ein warmes Braun neben dem neutralen Braun ist. Am schwierigsten sind die Partien der Art, wie Pips Ungemütlichkeit und Arroganz gegen Joe und Biddy, und doch gehören diese notwendig in den Roman, denn die meisten nachherigen Schönheiten haben jene Partien zur Folie, und der psychologisch-ethische Wert beruht darauf als auf seinem Angelpunkt. Dieser ethische Angelpunkt in Pips innrer Geschichte ist, was man im Drama die Schuld nennt. Im Drama faßt sich diese in einer entschiednen That zusammen, hier im Roman ist es ein zeitweiliger Zustand, aus dem eine Menge kleiner Fehler hervorgehen. Es mag etwas Langweiliges für Dickens gehabt haben, das ungemütliche Leben bei Gargerys durch die Mrs. Gargery und den faulen Peter, wie auch Pumblechook, ebenso das ähnliche des kleinen Pip bei Miß Havisham und ähnliches durch eine ganze Anzahl von Szenen zu führen,

die an sich auf ein neues oder wachsendes Interesse keinen Anspruch machen können und sollen. Und sollen, da sie bloß zum Behuf der Eintiefung und zu Puffern für andre da sind. — Wir müssen mit Pip später den Selbstvorwurf des Undanks gegen Joe fühlen, dazu gehört, daß dessen Charakter und Treue gegen Pip von uns mit erlebt werden. Solche Charaktere aber wie Joe, die nichts blendendes haben, deren Schönheit eben ihre zwanglose Gleichheit, die mildeste Konsequenz selbst ist, lernen wir nicht bei einmal Sehen kennen, da sie sich eher versteckt als prahlend zeigen.

Man könnte, wie Lewes thut, von einer dramatischen Zeit sprechen, es wäre dies eine, die überzeugt wäre von der Freiheit des Willens, das ist, die einen freien Willen hat, denn jenes folgt aus diesem. Eine solche war wohl die shakespearische, wenn man nicht sagen muß, er war ein „dramatischer Mensch.“ Unsre Zeit ist sicher eine epische, aber in dem Sinne, in welchem der Roman das Epos ist; es giebt dennoch auch in unsrer Zeit „dramatische Menschen,“ aber sie sind Ausnahmen. Die Zeit der antiken Welt war epischer Natur, denn der Mensch hatte keinen Willen, die Götter wollten in ihm. Was als dichterisches Talent der dramatische Mensch, das ist als Charakter der ethische, d. h. nicht etwa der ethisch vollkommne, sondern der ethisch angelegte Mensch.

Wer die Sache organisch ansieht, wird, ohne erst die Erfahrung zu machen, überzeugt sein, daß der epische Dialog ein andrer sein müsse als der dramatische, und aus der Grundverschiedenheit der poetischen Arten die Unterschiede der Arten des Dialogs bestimmen können und zwar dem epischen im Gegensatz zum dramatischen das Merkmal des Mittelbaren, Retardierenden geben, worin das des mehreren Details, also die Mannigfaltigkeit und Ausführlichkeit der Wendungen liegt; der epische Dialog wird äußerlicher,

objektiver sein; der Romandialog als epischer Dialog unsrer Zeit gefaßt, jedoch das scharf charakteristische Moment des Dramatischen an sich haben; er wird allmählicher sein, mehr in feinen Zügen und Verschmelzung gehalten, als in raschem Fortschritt, an die Stelle des intensiven Nachdrucks wird der extensive treten; er wird der Wirklichkeit näher liegen als der dramatische. Mittelbarer, weil er durch das Medium des Erzählers geht. In dem Merkmale des Mittelbaren liegen eigentlich alle andern, die Schiller und Goethe in ihrem epischen Merkmal des Retardierenden (eine Eigenschaft für das Ding selbst) gesetzt haben. Er wird zuständlicher sein, sich auslebender, mehr um seiner selbst willen da zu sein scheinen, wie denn der Roman das Merkmal des emanzipierten Einzelnen in höherm Grade an sich haben wird, als das Drama. Darin liegt die sogenannte epische Breite.

Im Dialoge des englischen Romans finden wir eine große Delikatesse der Sprechenden, selbst im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was sie überhaupt sagen will, sondern auch die Ausdrücke, mit denen sie es sagen will, bevorwortet und sozusagen entschuldigt. Ob das eine Nachahmung der Wirklichkeit ist und die Engländer auch im gewöhnlichen Leben so verfahren, weiß ich nicht; doch wäre es sehr natürlich, daß sich dies aus der parlamentarischen Etikette auf die Gebildeten und etwas ungefüge (charakteristisch ungefüge) auf das Volk verpflanzt hat. Ich glaube, daß die Anreden der homerischen Helden ebenso aus der öffentlichen Art, zu verhandeln, in das homerische Epos herübergekommen sind. Bei Meistern in der Rede, im englischen Roman, ist diese Förmlichkeit mannigfaltigst variiert und durch Angabe andrer Motive die Einförmigkeit maskiert. Sie kontrastiert auf das schönste mit dem Inhalte, wenn eine treuherzige Natur sie anwendet und wohl aus der Förm-

lichkeit wider Willen herausfällt. Ein andrer Grund als die Förmlichkeit der Höflichkeit, wiewohl oft mit dieser vereint, ist die Förmlichkeit des Geschäftsmannes, z. B. des Anwaltes, der gewohnt ist von den Gerichtsverhandlungen aus, stets zu reservieren, nie sich bloß zu geben. Ähnlich beim Diplomaten, bei allen, die gewohnt sind, etwas zu verbergen. Diese Formen harmonieren besonders mit dem Kostüm, dem Ornat, dem speziellen Berufe, der etwas ihnen Analoges ist, z. B. beim Geistlichen, der überall etwas von der Kanzel, wie der Kaufmann vom Kontor oder Ladentisch, der Lehrer vom Katheder in seiner Art zu konversieren mit sich führen wird, er müßte denn ein sehr geriebener Gesellschaftsmensch sein. So charakterisiert sich auch das Geschlecht und zwar nicht allein in der Form, denn das zurückgezognere weibliche wird nicht leicht kühne Behauptungen und dergleichen vorbringen, und thut es eine, so charakterisiert sie sich dadurch als Ausnahme. Der zu befehlen gewohnte wird durch die äußerste Höflichkeit, die er zeigen will, den Nachdruck, den jene Gewohnheit seiner Redeweise giebt, nicht ganz verstecken können. Der Soldat ebensowenig das kurz angebundne, das „ohne Umschweif“ u. s. w. Wie oft kommen uns Nebenvorstellungen in die Gedanken, die wir unwillkürlich ins Gespräch hereinbringen, wenn wir nicht geniert sind. Die typische Wendung „darüber fällt mir ein.“ Das à propos, das im gewöhnlichen Leben seinem Sinne entgegen gebraucht wird. Das Korrigieren (sich selbst z. B.), der absichtlich leichte oder schwere Ton, das mehrmale Anheben, das Unterbrechen, das Übersetzen des schon Gesagten ins deutlichere wenn der Redner sieht oder fürchtet, der andre fasse ihn nicht, das Unterstreichen. Der scherzhaft gewandte Nachsatz zum ernsten Vordersatz und umgekehrt. Das sich *in* einen Affekt hineinsprechen, das sich *aus* einem Affekt herausſprechen oder sprechen wollen, das in

andern Ton fallen und zum gewöhnlichen Umgangston zurückkehren. Das sich nicht gleich besinnen können. Das Antworten auf die Einwürfe, die einem einfallen, als hätte sie der andre vorgebracht. Das Wehren gegen eine Meinung, die wir bei dem andern mit und ohne Grund voraussetzen. Das leise bei sich, in Gedanken Fortführen eines Gespräches, dessen laute Fortsetzung dann einem Bache gleicht, der eine Zeitlang verdeckt geflossen u. s. w.

Eine Hauptsache, womit Dickens sich wie Shakespeare von z. B. Goethe und Schiller unterscheidet, ist, daß seine Figuren nie wie ein Buch sprechen dürfen. Es ist wunderbar, die reiche Variation der Mittel zu sehen, durch welche den beiden Engländern gelingt, den Dialog vom Buchartigen zu emanzipieren. Ein Mittel schon: den Charakter präzis in der Situation zu fühlen, ihn in der augenblicklichen Umgebung zu sehen. Ferner die mechanischen Mittel, das Kadenzierte zu unterbrechen, z. B. Parenthese, Umschreibung aus Zartgefühl, Furcht oder dergleichen, aus der Konstruktion fallen aus irgend einem Grunde, das Vertiefen, d. h. aus dem Dialog in den Monolog fallen, das Stammeln, Stottern u. s. w. der Verlegenheit, die Salbung des sich gern reden hörenden, der sich an seinen rhetorischen Wendungen einen Schmaus giebt. —

Der neuste Dickenssche Roman zerfällt in drei Hauptglieder; das erste umfaßt Pips Kindheit und endet mit seinem Abschied von seinem Geburtsort; das zweite enthält sein Gentlemanleben, bis sich Magwitch ihm als Stifter seines Glücks zu erkennen giebt; das dritte reicht bis zu Magwitchs Tode und Pips Krankheit; dann folgt noch eine Art von skizzierter Ergänzung.

In einer Hinsicht ist Dickens um ein wesentliches weiter gekommen als Scott; daß er Entwicklungen giebt, d. h. psychologisch-ethische, ein allmähliches

Werden von Charakteren und Verhältnissen, während Scott nur unsre genaue Kenntnis von des Menschen Charakter u. s. w. allmählich werden läßt. Über diese Entwicklung ist ein Wort zu sagen, man darf sie allerdings nicht als ein absolutes Werden auffassen, sondern als ein Mittelding zwischen Werden und Sichtbarwerden. Die Stetigkeit verlangt, daß der Weg ein längrer scheint, als er ist, und der gesunde Menschenverstand, daß ein Ding nicht zu seinem entgegengesetzten werden kann, daß in die neu sich bildende Mischung nichts kommen kann, als was in der alten schon war; die Teile treten eben nur in ein andres Verhältnis, einer oder mehrere scheinen durch pathologische Steigerung, Schwellung an Quantität andre geworden zu sein. In der That kann bei aller Entwicklung nur das in Menschen und Dingen (Thatsachen) sichtbar werden, was in ihnen schon lag. (Die schönsten und höchsten Entwicklungen haben wir in Shakespeare: diese Menschen, Macbeth, Hamlet u. s. w., diese Thatsachen, wie Desdemonas Mord, Macbeths Sturz, das Komplott gegen Cäsar, das Königwerden Richards III. und alles derartige in Shakespeare entsteht nicht, sondern ist schon im gegebnen Grundverhältnisse vorhanden, wie der Baum und seine Zweige, Blüten, Früchte im Samen und im Boden. Es kommt nur zur Erscheinung; die Sonne lockt die Blüte heraus, aber sie ist nicht von der Sonne geschaffen, sie wird nur sichtbar, äußerlich; sie ist schon vor dem Locken der Sonne in dem Baume, sie ist schon im Samenkorn vorhanden gewesen.) Dies muß in der dramatischen Entwicklung besonders sichtbar sein, weil da die eigne Kraft des Helden mehr sichtbar werden muß. Auch im Roman darf es nicht anders scheinen, obwohl hier sichtbarlich mehr von außen der Impuls ausgeht. Der dramatische Charakter entwickelt sozusagen sich selbst, der epische wird entwickelt. Das heißt: dort kommt, was im Menschen

ist, sein Inhalt mehr durch seine eigne Energie zu Tage, durch die Üppigkeit des innern Triebes; hier wird es mehr hervorgezwungen oder hervorgelockt durch die Treibhitze der äußern Atmosphäre. Der dramatische Mensch ist ethisch genommen von größrer Einseitigkeit, Entschiedenheit der Natur, ein Repräsentant der in ihm überstark vorhandnen Kraft und Neigung zu einer gewissen Leidenschaft, also ein psychologisch-ethischer Typus einer Art, der Romanheld aber ist mehr der allgemeine, der gewöhnliche Mensch in seiner Bestimmbarkeit, nach der innern ethischen Seite zu allgemeiner als der dramatische, nach der äußern aber besondrer als der dramatische.

Wir sehen in „Große Erwartungen" einen Knaben, er ist völlig Knabe überhaupt, zeigt keine Besonderheit, und schon hier geschieht mehr mit ihm, als er selber, von der Schwester und Pumblechook eingeschüchtert und mißhandelt, geschehen macht. Die Abgeschlossenheit seiner Sphäre läßt ihn darin alles Glück meinen, das möglich; ihm öffnen die Umstände, nicht sein Wunsch, der seine bisherige Lage überflügelte, eine bisher ungekannte Sphäre; Hohn, aufgeregte Phantasie und erstes Liebesgefühl helfen dem Geschmack an der Geschlossenheit ein Ende zu machen. Aber er handelt nicht, um aus der alten in eine neue Lage zu kommen; wieder thut das ein Äußres für ihn. Er soll ein Gentleman werden. Da er meint durch Miß Havisham, hat er keinen Grund, sich gegen die Erfüllung seiner Wünsche zu stemmen; nun beginnt der junge Mensch zu schwindeln, sein Glück giebt ihm in seinen Augen Würde; er versteht keine Warnung und ist bereit, ein gemeines Motiv unterzulegen — weil er selbst, ohne es recht zu wissen, eines gemeinen Fehlers, der Eitelkeit, teilhaftig geworden ist. In diesem Taumel, dem aber zu dramatischem Wesen wiederum Konzentration und ursprüngliche Kraft der Sinnlichkeit des Trägers fehlt, lebt er

denn in den Tag hinein; er verletzt den naiv edeln Joe, die ähnliche Biddy, weil sie ihm eine Art der Empfindung erregen, die er früher Estella erregte und sympathetisch sich selbst. Es entschuldigt ihn dies letztre menschlich und ist zugleich ein echt epischer Zug. Nun tritt an diesen durch Träume großer Erwartungen und vornehmen Müßiggang verweichlichten mit einer Plötzlichkeit, die ihn noch mehr in Nachteil setzt, die Aufklärung über die Natur des Bodens, aus dem seine phantastischen Erwartungen bisher lustig wuchernd wuchsen. Nur eines deutete seine spätre Erhebung an, sein schönes Handeln an Herbert, sollte dies auch nicht aus bloß edeln Motiven hervorgegangen sein. Der Widerspruch gegen seine bisherigen Hoffnungen, denn nun löst sich die Estella sei ihm bestimmt, in Dunst auf, die Gewalt der verschiedensten Affekte (von denen jedoch keiner zu einem Handeln führt) überwältigt ihn. Er ist der Gentleman des ehemaligen Sträflings, der wer weiß was verbrochen, diese schreckliche Abhängigkeit von einem Menschen, den er von je verabscheute, und dem er doch Dankbarkeit schuldig, erstlich für früher und nun für die Liebe zu ihm, die ihn sein Leben wagen läßt! Wäre er ein dramatischer Mensch, das eine verdunkelte ihm das andre und triebe ihn zu entschiednem Handeln; der epische Mensch kann sich nicht entscheiden, er hat nur einen Einfall statt eines Entschlusses, er erwartet wiederum von außen, von den Umständen den Impuls. Er muß den Gefahrbedrohten retten, wobei er selbst von ihm loskommen kann, ein echt episch kompliziertes Motiv. Er verliert seine Liebe, sie wird seines verachteten Feindes Weib, der Schrecken persönlicher Lebensgefahren stürmt zu den andern Eindrücken auf ihn ein, statt der frühern gewohnten glänzenden Aussichten sieht er Not und Schande nahen, die kleine Eitelkeit, der gentlemännische halb sittliche, halb vornehme Widerwille und Ekel des ver-

wöhnten Schoßkindes des Glückes vor dem Sündenbocke des Glückes tritt zurück, die Änderung im Wesen des Sträflings und die genaure Bekanntschaft mit seiner Geschichte vermindert den Abstand; von Trotz ist ohnehin nichts in Pip. Nun appelliert noch die Verletzung und voraussichtliche Verurteilung des armen Teufels, die Folgen seiner Güte und Liebe gegen Pip an dessen Mitleid, er hat nichts mehr zu verlieren, da er das Geld des Gefangnen nicht vor der Verhaftung desselben an sich genommen — der nackte Mensch zeigt seine angeborne Güte, er bleibt in liebender Treue bei dem leidenden armen Sünder, aus Liebe zu ihm, täuscht ihn über das Vermögen, damit der Arme freudig sterbe. Diesen veredelten Standpunkt hält seine weitre Geschichte fest; er sühnt auch sein Unrecht gegen Joe und Biddy, in der ihm eine letzte Hoffnung entgeht, und beginnt sich selbst eine Existenz zu bereiten. In alledem ist nichts besondres von Charakter. Es wird nichts an ihm verändert, es wird bloß in die Erscheinung hervorgelockt, was indifferent in ihm lag, in jedem liegt, der keine menschliche Ausnahme. Es sind die Eigenschaften, die in jedem Mittelschlagsmenschen als Anlage vorhanden, die durch diese äußern Impulse an jedem zu der entsprechenden Erscheinung gekommen wären. Das ist: Pip ist ein epischer Mensch, ein Typus der mittelschlägigen Menschheit.

Diese Entwicklung ist episch außerordentlich schön, so ferne von der kalten Seziermethode, die so abstrakt ist wie ein Rechenexempel, wo die Sache wie ein ausschließliches Geschäft traktiert wird, wo Schnitt um Schnitt geschieht und das Präparat bei jedem Schnitte aufgezeigt wird in usum Delphini, und jeder Schnitt von demselben Messer kommt. Wie unabsichtlich erscheint das Ganze, wie ist es durchwachsen mit andern Partien.

Ich möchte wohl wissen, was Dickens eher gekommen:

der Gedanke dieser Entwicklung oder die beiden Begebenheitsstämme, die die Entwicklung hervorbringen. Dachte er sich vielleicht: irgend ein Knabe verliert die Lust an seiner Sphäre, er strebt höher, da kommt von unsichtbarer Hand die Möglichkeit, die großen Aussichten machen ihn schwindeln und über seine Freunde der niedern Sphäre sich undankbar überheben; mitten in seinen Schwindel hinein wird er gedemütigt dadurch, daß seine Erhöhung von einem Verbrecher herrührt. Ich glaube aber eher, das erste, was er hatte, war der Sträfling mit seinem Gelübde, vielleicht hat dies sogar historischen Grund, oder ist eine Analogie einer andern Geschichte. Der Vorgang zwischen den beiden war nun das erste, daran schloß sich die Entwicklung in den Hauptumrissen. Aber das Bedenken: wie? Wird, wenn nicht Pip, doch der Leser erraten, wer der Wohlthäter sei? Held und Leser müssen Grund haben zu meinen, es komme wo anders her. Nun gestaltete sich die Geschichte der Miß Havisham allmählich, es fand sich hier die geeignetste Anknüpfung für die Erweckung der Unzufriedenheit Pips mit seiner Lage. Mit Estella zugleich entstand das Motiv der Erziehung des Mädchens zu einem Rachewerkzeug; dieser abenteuerliche Gedanke, der zugleich ein Analogon zu dem ähnlichen Plane des Sträflings ist, brachte die ganze abenteuerliche Geschichte und das gespenstige Kerzenleben, weil solch abenteuerlicher Einfall und seine Verfolgung zum Motive eine Unnatur bedurfte, eine geistige Abirrung. Diese bedingte wiederum die Reue, die eine weitre Kontrastierung mit der Endgeschichte des Sträflings brachte. Das alles wirkte auf die Konzeption der innern Entwicklung in Pip. Die beiden möglichen Quellen der Erhebung Pips gaben Aussicht auf eine spannende Ungewißheit. Daraus entstanden nun Jaggers, der Mann mit der Feile, die Erben der Miß Havisham, die durch ihren Glauben, die Miß sei die

Urheberin, diese bewegen (um die Habsüchtigen zu ärgern), den Schein zu unterstützen.

Durch das Aussparen der Gestalten, Aufschieben der Aufklärung, Aufschieben der Bekanntmachung mit ihrem eigentlichen Wesen, ihren etwaigen Intentionen, Zubehören, sogar der Nennung ihres Namens und Standes, die am besten ohne Einmischung des Autors aus dem Vorgange selbst erfolgt, ist der Roman, in welchem der Held seine eigne Geschichte erzählt, sehr im Vorteil. Seine Verschweigungen sind damit natürlich zu motivieren, daß er an keiner Stelle der Erzählung mehr weiß, als der Leser auch. — Der Sack darf nicht eher zugebunden werden, ehe er voll ist, erst der volle Sack hat eine Gestalt. So springt z. B. Joes Liebenswürdigkeit nicht gleich in seiner ersten Szene in die Augen, eher werden wir über ihn irre geführt, wir sehen ihn mit Pip in kindischem Treiben, sehen ihn, wie er sich von seiner Frau mißhandeln läßt. Später freut uns seine Herzlichkeit, seine Naivität, sein merkwürdiges Bewundern der Schönheit seiner Frau; beim Kampfe mit Orlik sein Mut und seine Kraft, und erst während Pips Krankheit erhalten wir den befriedigenden Schlüssel für seine vermeinte Furcht vor seiner Frau. Dazu hilft noch die Reue Pips, die ihn verklärt, weil sie sagen darf, was ein fremder Erzähler seiner Geschichte nicht sagen dürfte. Ist sein Lob übertrieben — nun danach fragen wir nicht, es gefällt uns wegen des Lobenden und des Gelobten und giebt unsrer Vorstellung von dem letztern noch mehr Wärme. Recht im gewöhnlichen Romanstile ist Pips Errettung aus Orliks Händen — an sich virtuos ausgeführt. Wie außerordentlich ist Jagger ausgespart, ein kaltes Rätsel. Daß er nichts von Wemmicks Schlosse weiß, fällt auf — aber das ist Boz Weise, daß jede neu auftretende Figur wenigstens eine Zeitlang uns ein Rätsel

bleibt. — Der spätre Herbert entspricht dem phantastischen Boxer nicht ganz; wahrscheinlich hat die verwünschte Brauerei und die Nähe der Havishamschen Rätselwirtschaft ihren Zauber über ihn ausgegossen und ihn verseltsamt. Pumblechook, an sich ein abscheulicher Geselle, ist mit seiner angemaßten Gekränktheit eine hinreichende Strafe für die wirkliche Kränkung von Pips wahrem Wohlthäter. Es ist darin etwas Shakespearisches, daß er (Pip) was er verdient — wiewohl an einem andern — so derb hören muß, daß wir seine Partei nehmen möchten. Daß der, welcher einen so braven, edeln Menschen mit Undank belohnt, nun dieser Schuld gegen einen so abscheulichen Burschen als schuldig gilt. Zugleich wird dadurch des edeln, einfachen Joe stilles Ertragen und seine schöne Rache an Pip durch den Kontrast noch verklärt. — Estella scheint uns verzeichnet, wenn sie die wahrhaft schöne und ergreifende Erklärung Pips kalt anhört, nicht versteht und die Spinne heiratet; bei ihrem letzten Auftreten sehen wir die Natur gerächt und den Autor gerechtfertigt. Daß Miß Havisham durch das Gelingen ihrer hypochondrischen Grillen gestraft wird, ist gut gemacht und wirkt wie alles jetzt aufgezählte. Belehrend ist es, wie Dickens in den ersten Szenen des Magwitch nicht unnützerweise schon einen Zug angebracht hat, der auf seine nachherige Besserung und das, was von Pietät dann in ihm wirksam wird, hindeutete. Daß er in der dritten Szene den Jungen wie absichtlich nicht zu sehen scheint, weist auf eine mögliche spätre Wiederbegegnung, doch mit Freihaltung beider Seiten, ob in guter oder schlimmer Weise, und bildet dann einen Anhalt für die Ungewißheit, woher dem Pip das Vermögen kommt. —

Das Neue Testament, auf welches Hehler- und Diebeseide geschworen werden, gehört unter Dickens kuriose antithetische Preziosen. Ungemein geschickt sind

die vielen Verständigungen des Lesers über die Geschichten der Ursache von Miß Havishams Phantasterei, der Haushälterin Mr. Jaggers, der zwei Pfundnoten u. s. w. angebracht, desgleichen die vielen innern und äußern Motive, z. B. wie Pip auf den Gedanken kommen können, den Provis durch die Kahnfahrt zu retten, denn dazu mußte er ein geschickter Fährmann sein und Herbert und Startop dazu. Den Helden sehen wir in den verschiedensten Verhältnissen zu einer großen Zahl der verschiedensten Menschen, ganz wie es Hegel und mit Recht haben will. Und welche Anzahl von dergleichen Verhältnissen überhaupt, wiewohl alle andern nur zuweilen beim Begegnen mit Pip gezeigt werden, welche Masse begebenheitlicher Thatsachen, Ausmalungen von Stimmungen und realen Vorgängen, von letztern die Kahnfahrt, ehe sie Provis aufnehmen, ein Muster. Wie sehen wir alles von den sichtbaren Dingen bis zu den dunkeln Vorstellungen in sozusagen leiblicher Gestalt vor uns. Welcher Aufwand von Witz, Scharfsinn und Tiefsinn, welche poetischen Bilder, welche Reflexionen, dargestellte und ausgesprochne, welch eine Welt von Phantasie, welche Silberblicke von Gemüt! Und all das mit welcher Sicherheit und Gewandtheit einer Technik, die nicht leicht ein andrer wieder erreichen wird und auf dem Felde des Romans noch keiner erreicht hat. Jede Person hat wiederum eine ganze Sphäre voll charakteristischen Interesses um sich, z. B. Jaggers, Wemmick.

Die innern Entwicklungen sind am gelungensten, wenn sie bloß ein allmähliches Enthüllen dessen sind, was in dem Menschen ist, in den stärksten Gliedern ein Erwachen dessen, was in dem Menschen schlief. Besonders im Roman — wie ich mir merken muß, wo die Anlagen nicht so entschieden und stark wie im Drama, in der Tragödie, in welcher die Menschen daran untergehen sollen. Im Roman wird eine

schlafende Bestie geweckt, bis ein schlafender Engel geweckt wird, vor dessen Blicke sie vergeht. Ganz vortrefflich, daß uns Dickens nicht alles, was aus Pip allmählich wird, an dem Kinde im Keim zu zeigen sucht. —

Der Romanmensch ist mehr Pflanze neben dem Tragödienmenschen; seine Neigungen, wenn auch vielleicht ebenso tief, gebieten nicht über eine so gefährlich rasche Thatkraft. Er ist nicht so einseitig, daher ist seine Kraft mehr verteilt. Er ist mehr zähe und biegsam, er fordert den Sturm nicht nach Eichenart heraus, trifft ihn dieser unaufgefordert, so biegt er sich und steht wieder auf, wenn auch nicht in der alten Gesundheit, zuweilen wurzelt ihn, schraubt ihm gleichsam der Sturm die Wurzel tiefer und fester in die Erde. Er faßt weit mehr Entschlüsse, als er ausführt, und führt manche nur halb aus.

Dramatisch ist der Mensch, der seiner Welt an Energie überlegen, seinen Stempel ihr aufprägt, und den nur ein Zusammenfassen der Weltkräfte und nur da sein ethisch verkehrtes Thun, also er selbst, ihr Bundesgenosse gegen ihn selbst wird, überwinden kann. Er imponiert der Welt, dagegen dem Romanhelden imponiert die Welt und drückt ihm ihren Stempel auf. Jene imposante Stellung zur, dieses relative Verschwinden neben der Welt ist ein unterscheidendes Hauptmerkmal. Und daraus schon folgt die Forderung einer möglichsten Mannigfaltigkeit und Breite der Welt, einer großen Zahl von Figuren, die ihm zum Teile an Kraft überlegen sind und ihm imponieren, auch die äußre Macht der Natur, gegen die seine Kraft verschwindet, während es der Dramenheld bloß mit einer moralischen Welt, das heißt mit Menschen zu thun hat, die alle einzeln neben ihm entweder theoretisch oder praktisch verlieren. Dort herrscht das Gefühl der Freiheit, der unzerbrechbaren Burg des

Geistes, der sich niemand beugt, dessen Repräsentant physisch brechen kann, aber moralisch unzerbrechbar ist, hier das Gefühl der Notwendigkeit, der menschlichen Gebundenheit, des Ergebens in die Abhängigkeit von andern Mächten, des Ergebens nicht erst nach dem, sondern ohne Kampf, der instinktmäßigen selbstverständlichen Unterordnung von Anfang an, der der Gedanke des Trotzes gar nicht oder nur in der Verzweiflung kommt, die gar nicht weiß, daß ein solcher Gedanke existiert. So muß aber auch die epische Welt dem Leser so gezeigt werden, daß ihm der Gedanke, einer der spielenden Menschen könne sich aus eignem innern Antriebe gegen sie auflehnen wollen, gar nicht oder nur als ein lächerlicher kommen kann. Während im Drama der Held so imposant, die Welt im Einzelnen ihm untergeordnet dem Zuschauer scheinen muß, daß nur das ethische Gesetz im Innern des Helden (sei es auch nur vom Zuschauer in dessen Innerm vorausgesetzt, weil der Held doch Mensch) oder das Unzweckmäßige in der Zusammensetzung des Charakters des Helden ein zureichend Hindernis und eine Macht erscheint, an der des Helden Wollen scheitern kann. Im Schauspiele muß der Held, nachdem er das Unsittliche in sich selbst besiegt und ausgestoßen, die Welt besiegen. Kurz, im Epos oder Roman ist die Welt, im Drama der Held das, was imponiert. Das Drama steht ganz auf ethischem Boden, der Roman oder das Epos mehr auf dem Boden der Sitte oder des Rechtes, des gesellschaftlichen Vertrages, im eigentlichen Epos des Naturrechtes, im Roman des positiven Rechtes.

Im „Don Quixote“ initiiert der Held, das wäre dramatisch, wenn nicht eben der Weltzustand, den er angreift, so überlegen, daß der bloße Gedanke solchen Kampfes komisch; ja wenn dieser Angriff in Wahrheit ein Angriff und der ganze Kampf nicht nur eine phantastische Fiktion des Don Quixote wäre. Sowie er

in einen wirklichen Kampf geriete, würde der Roman zum Drama, aber eben in der Unangemessenheit des Helden zu seiner Aufgabe hebt sich das Dramatische auf und schlägt in den Roman um, ähnlich wie die Wirklichkeit des Ernstes, der dabei aufgeboten ist, ins Lächerliche umschlägt.

Was den Roman poetisch neben dem Epos so sehr zurücksetzt — oder vielmehr ästhetisch —, ist eben, daß er auf dem Boden des positiven, des Zivil- und Kriminalrechts steht und damit an der Natur aller Nebenvorstellungen, die diese beiden Institutionen begleiten, an Polizei, Häschern, Gefängnis, Zuchthaus, Schafott u. s. w. teilnimmt, ferner, daß das materielle Wohl im Romane von der Künstlichkeit unsrer Verhältnisse und damit von der ganzen Prosa der gemeinen Wirklichkeit in Beschlag genommen wird; welche beiden Seiten er doch nicht entbehren kann, ohne das Moment des Charakteristischen einzubüßen, das der einzige Vorteil ist, den der Roman den Vorzügen des Epos entgegenhalten kann.

Die Mühle am Floß von George Eliot

Die Verfasserin dieses Romans steht völlig auf demselben Standpunkte, auf dem ich mich mit meinem „Erbförster" befand, auf dem des offnen Gegensatzes gegen den Idealismus und einer liebevollsten Hingebung an die Wirklichkeit, des absichtlichen Abweichens von der konventionellen Heerstraße und der Überzeugung von der Gefährlichkeit des Idealismus und Hinweis, daß des Dichters und Schriftstellers Aufgabe sei, nicht uns verwöhnte Kinder unsrer Wünsche noch mehr zu verhätscheln und für ein kräftiges Familien- und Staatsleben untüchtig zu machen, sondern abzuhärten gegen die möglichen Reaktionen des Lebens, mit einem Worte: praktische Lebensweisheit zu lehren.

Die Welt des Gedichtes sollte die wirkliche Welt sein, nur durchsichtiger, woran der Leser seinen Lebenssinn schärfen, Erfahrungen machen kann, kurz eine Art Vorschule für die Schule des wirklichen Lebens habe. Woran er lerne einen Einblick in andre Menschen thun, sie nicht nach Vorurteilen zu beurteilen, zu sehen, daß, wenn ein andrer unsre Kreise stört, er es aus einem eignen Innern heraus wirkend thut und sich selbst darin zum Zwecke hat, nicht uns, mit einem Worte die andern und ihre Motive in der Vorstellung von uns und unsern Motiven loszulösen, in dem Nebenmenschen unsre eigne Schwäche zu bemitleiden, in uns selbst sie möglichst zu tilgen, was eben nur möglich, wenn wir sie erkannt haben. Die gefährliche Macht der Phantasie und der Leidenschaften zu erkennen und dadurch von ihrem Zauber frei zu werden, uns von allen erschlaffenden Zeitmoden (wie des Jammers, daß wir das Welträtsel nicht enträtseln können, dann daran herum reflektieren und uns absichtlich in verzweifelte Stimmungen hineindichten) loszumachen.

Die „Mühle am Floß" ist durchaus nicht, was man komponiert nennt, worunter man gewöhnlich das Zusammenbringen von an sich spannenden und ungewöhnlichen Erlebnissen zu einem in Zeit und Ort möglichst gedrängten Ereignis und zwar in der Art versteht, daß die Geschichte selbst durch ein aussparendes und auf das möglichst effektvolle Ausbringen jedes Einzelnen angelegtes Arrangement voll kleiner und größrer Kunstgriffe, noch mehr von der Wirklichkeit und ihrem auf Effekt nicht berechneten Ganzen unterschieden wird. Es sind ganz gewöhnliche Menschen, die ein ganz gewöhnliches Ereignis auf ganz gewöhnliche Weise erleben. Die Verfasserin hat ein ungewöhnliches Talent für Charakteristik — die aber nie eine ideale ist —, ihre Figuren sind lebenswahr, ohne den Mecha-

nismus vieler der Dickensschen, selbst Mrs. Glegg ist keine bloße Charge; sie sind mit den einfachsten Mitteln gemacht und haben den Reiz der niederländischen Genrebilder, die uns eben darum gefallen, weil sie das Altbekannte mit der Liebe wiedergeben, die nicht sowohl in der Treue der Nachahmung das höchste Verdienst sieht, als einfach ihrer innern Nötigung folgt. Freilich gehört die Warze, die Pockengrube nicht zum Ausdruck der geistigen Individualität, welche das Wesen des Porträts ausmacht, aber der eine, der einen Menschen liebt, mißt auch den Mangel nicht gerne. Der Idealist liebt nur seine idealisierte Vorstellung, zu welcher der wirkliche Mensch ihm Anlaß giebt in diesem; der Realist liebt den Gegenstand selbst, liebt ihn mit seinen Mängeln und Schwächen.

Wir müssen alles wegthun, was wie Gelehrsamkeit aussieht, was bloß für den „Kenner" ist, aus den Theorien bloß das beibehalten, was durch alle Jahrhunderte thatsächlich sich als wesentlich auswies und auch unsrer Zeit gerecht, ja eine Forderung derselben ist. Besonders aber dürfen wir nichts einschwärzen, was spezieller National- oder Zeitgeschmack war, deshalb keine eigentlichen Nachahmungen aus fremdem Land oder fremder Zeit. Wir müssen unsre Zeit studieren, nicht um ihren Schwächen zu schmeicheln, sondern ihre Schwächen benutzen zum Vorteile dessen, was ihre Stärke ist, wenn wir es mit vorurteilslosem Auge ansehen. Wir müssen uns an die Wahrheit der Wirklichkeit halten, nicht an die Illusionen, die voraussichtlich ihrer Entlarvung entgegengehen.

Die Verfasserin der „Mühle am Floß" hat scharfe Geistesaugen und hat sie gebraucht. Der innre wie der äußre Sinn ist trefflich bei ihr entwickelt, und ganz vorzüglich versteht sie ihre Reflexionen einzureihen in den Gang der Erzählung. — Zu bemerken ist, daß in der „Mühle am Floß" kein eigentlicher Bösewicht vor-

kommt. Wahr ist es, die Eliot packt nicht so stark und rasch als Dickens, sie geht mehr auf ruhige Wirkung, und man hat nicht schließlich die Empfindung, als wäre man in einem Irrenhause gewesen.

Der Lampenputzer von Mrs. Cummins

Ich freue mich über den einfachen Gang des „Lampenputzers," bei dem alles herauskommt, was der Autor meint, nichts Raffiniertes vorhanden ist. Ich sehe, wie praktikabel es ist, wenn man das eigentliche psychologische Problem zuerst allein abhandelt und die Verwicklung dann erst bringt, wenn jenes vollendet ist. Dann gefällt und bewegt uns die einfachste Verwicklung, weil wir bereits einen festen Anteil an dem Helden gewonnen haben und ihn durch und durch kennen. Was mich immer so sehr hindert, ist eben, daß sich bei der verwickelten Art die psychologischen Fäden entweder gar nicht alle zeigen lassen oder sich verwickeln und verfilzen. Ich glaube, will man gleich in medias res gehen, muß man das Psychologische so einfach einrichten als möglich.

Dann ist mir wieder sehr deutlich geworden, wieviel auf das Ausleben der Gespräche ankommt, namentlich wie dies das Hauptmittel des Romans ist (des Dramas am Ende auch), die Charaktere am Ende auseinanderzuhalten. Nur darf man sich im Romane vor den hergebrachten Komplimenten und Wendungen nicht scheuen; denn je weniger der Inhalt einer Rede an sich bedeutet, desto mehr kann diese den Charakter — sollte heißen die Persönlichkeit — darstellen. Ich muß sagen, daß mir die Diskretion des Verfassers in der Charakterzeichnung weit reinre Freude schafft, als Karikaturen und Automaten mit dem fortwährenden Gerassel ihrer Walzen. Ad vocem: Gespräche, drängt sich immer wieder das Üble auf, daß wir keine Um-

gangssprache haben. Köstlich, wie der Autor seine neuen Figuren einzuführen weiß, z. B. den Dr. Jeremy, seine Frau und den Mr. Bruce.

Ein Jahr von Emilie Flygare-Carlén

Zwei Ehen einander gegenüber, die eine aus unfestem Glück in Unglück, die andre aus Widerwillen und Unnatur in Glück übergehend. Juba, verzogen, kindisch, launenhaft, will ihren Mann, der sie vollends verzog, von eingebildeter Eifersucht heilen und zugleich eine kleine Komödie spielen und ruiniert ihn geistig dadurch. Ihre Schwägerin, die Heldin, die von der Verfasserin mit großer Prätension eingeführt und durch das Ganze behandelt wird, zeigt sich ebenso leichtsinnig, ja unsittlicher als jene, aber es geht ihr alles gut aus und wird alles an ihr gelobt. Von einem Verlobten betrogen, wie ein Brief desselben mit Geständnis nach seinem Tode ihr beweist, heiratet sie einen andern, einen egoistischen Despoten, wie er sich in seiner ersten Ehe bewies; sie weiß schon vom Tage des ersten Aufgebotes, daß sie ihn nicht leiden kann, aber anstatt ihm das zu sagen und das Verhältnis aufzuheben, läßt sie sich mit ihm trauen. Die neuen Eheleute schlafen nicht beisammen; ihr Widerwille erregt seinen gerechten Zorn über ihren Leichtsinn, womit sie dies Verhältnis herbeigeführt, dem sie nun doch nicht gerecht werden will; er spricht von Scheidung und will sogleich abreisen; sie bewegt ihn aus Empfindlichkeit gegen die Meinung der Welt, wenigstens ihr Gatte zu scheinen. In einem Jahre könne man sich mit geringerm Aufsehn trennen. Er geht darauf ein. Erwachend glaubt sie ihn doch abgereist, und er hört einen Ausruf von ihr, in dem der Haß gegen ihn deutlich genug merkbar. Ein Beweis, daß die Delikatesse bis zur Unsittlichkeit zu treiben sei, ist, daß die

Autorin für ihre Heldin parteiisch gar nicht zu fürchten scheint, daß das Benehmen dieser das gesunde Gefühl geradezu empören muß. Sie will nun zeigen, wie dies unnatürliche Verhältnis in ein natürliches und glückliches übergeht. Sie lernen sich allmählich kennen Eifersuchten zeigen ihnen, daß sie sich lieben, indem sie diese Liebe mehren. Von außen kommen Verdächtigungen dazu; wenn sie sich schon finden wollen, kommt Empfindlichkeit, Stolz, falsche Delikatesse dazwischen, Gerüchte, Mißverständnisse. Die von jenem ersten Verlobten Verführte scheint eine Maitresse des Helden zu sein, er glaubt sie in einem Verhältnis mit einem Hausfreund. Der Verfasserin Parteilichkeit für die Heldin bringt im gesunden Leser das Entgegengesetzte hervor. Je mehr sie von der Vernunft und der Willenskraft derselben spricht, desto mehr beleidigt der Mangel von beidem in deren Benehmen. Zuletzt heilt sie noch seine Disposition zur Eifersucht durch ein Mittel, ebenso albern als jener Leichtsinnigen, an der man dasselbe ihrem Naturell nach leichter entschuldigt. Zuletzt, wo die Heldin den Helden zu Gnaden aufnimmt, der vor ihr kniet und sich in alles fügt, was sie will, erweist sich der Held viel edler als die Heldin, und dem Gefühle nach sollte umgekehrt die Heldin sich demütigen. Die Gespräche und Erzählung sehr gewandt. Aber man entsetzt sich vor dieser moralischen Schiefheit und wünscht eine moralische Censur. Solche Bücher müssen mit Gewalt demoralisieren. Am meisten wundert, daß es eine Frau ist, die das heilige Institut der Ehe mit so grenzenlosem Leichtsinn behandelt.

Namenlose Geschichten von Hackländer

Ein gesundes, Liebe und Lust zum Leben gebendes Werk, woraus ich viel gelernt, z. B. daß die Hauptsache eines Romans doch seine Figuren, und ein

Romanschreiber, der sich auf seinen Vorteil versteht, besonders für Figuren sorgen muß, die dem Leser lieb werden können. Der Leser muß in möglichst liebenswürdige Gesellschaft kommen; die Liebe und Behaglichkeit, mit der der Dichter seine Leute zeichnet, geht auf den Leser unwillkürlich über. Die angenehmsten Gestalten sind die geschlossensten, die sich in einem engsten Kreise mit größter Behaglichkeit herumdrehen; die Figuren, die so recht mit sich selbst in Harmonie, übertragen diese auf den Leser. Gestalten, von der nächsten Straße heraufgegriffen. Hat uns der Dichter einmal recht für seine Figuren und ihre Schicksale erwärmt, dann trennen wir uns nicht gern von ihm; wir ertragens, wenn ein Kapitel gegen das Ende hin ohne eigentliche Handlung uns nur eine und die andre liebe Gestalt sich begegnen läßt, uns in ein Haus, in ein Zimmer führt, wo wir so oft mit den Gestalten uns befunden, und uns zeigt, daß noch alles so steht wie sonst. Mit der Marie, wenn sie die Frau Welscher besucht, begrüßen wir jedes einzelne Ding, das eine Geschichte für sie hat, denn diese hat es auch für uns. Das ist die Folge der Ausmalung der Lokalitäten und Vorgänge selbst bis in das kleinste Detail; versteht sich, daß sie an sich schon anziehn muß, und daß wir uns viel darin aufhalten müssen. Eine Lokalität, die nur einmal verkommt, bedarf diese Ausmalung nicht, auch keine Begebenheit, die nicht besonders in unsrer Erinnerung haften soll. Die epische Breite soll immer das Gesetz ihres Maßes in der Größe oder Kleinheit des Gegenstandes in Bezug auf unser Interesse haben. Denn das Hauptgeheimnis des Romanschreibers in dieser Beziehung beruht darin, daß wir zuletzt die Personen alle genau gekannt, die Lokalitäten alle hundertmal selbst gesehen und darin allerlei mit erlebt zu haben fühlen müssen. Je öfter er deshalb dies alles uns vor die Augen führt, je tiefer er das alles in das

Gedächtnis unsrer Phantasie und unsers Herzens eingräbt — besonders des Herzens, das das beste Gedächtnis hat, desto besser. Wir könnten uns dann überreden, wir haben da und da und mit denen und denen als Kinder gespielt, da hat der Steinmann uns mit Fratzen erschreckt u. s. w. Im obigen Romane beginnt die eigentliche Verwicklung erst am Ende des ersten der drei Bände; er verschafft uns erst eine volle epische Lust an den Figuren, ihren Beziehungen unter sich, an den Lokalitäten, den Zuständen; sie interessieren uns erst als Genrebilder, Stillleben, als Zustandsbilder aus dem nächsten wirklichen Leben; wir kennen alles das, Figuren, Lokalitäten und soziale Zustände, als wären wir mit und in ihnen aufgewachsen, ihre Erlebnisse und Einwirkungen auf einander sind eigentlich bloße Begegnungen; auch die Begebenheiten sind mehr einzelne Typen, z. B. der Bürgerball und Eduards Situation dabei. Empfindung eines, der in die Ballwelt eingeführt wird, sodann Stechmaiers erstes Debüt; dann erst beginnt ein mehr dramatisches Interesse. Städtische Zustände, der Balletsaal, der Marstall, Bürgerball, Hofball, Hofdamenleben, Wäscherei u. s. w., lauter Skizzen aus dem Leben, die abgesonderte Aufsätze sein könnten. Indes ist der Hauptcharakter des Ensemble immer ein Begegnen der verschiednen Figuren, nur immer wieder in andern Situationen, meist in solchen Situationen, wo der Begegnende als Helfer in der Not kommt; solch ein Helfer in der Not, teils wirklicher, teils dem Willen nach, aber gehindert und gleich nach dem Begegnen wiederum getrennt. Dem Begegnen entspricht das Suchen, das deshalb auch eine große Rolle spielt, das Suchen des einen und Finden des andern dafür, oder einer Spur, die wiederum zum Suchen auffordert, Beratschlagungen, wie etwas auszuführen, dann Handanlegen; Fliehen, Suchen, Finden oder Nichtfinden,

dabei andern begegnen; vergebliches Suchen hier, ungeahntes Finden dort. Danach scheiden sich die Figuren in zwei Geschlechter, die festsitzenden (am Orte, innerhalb ihres geschloßnen Berufs, Leute ohne ausgreifende Neigungen, Gewohnheitsmenschen u. s. w.) und die sich bewegenden (diese tierartig, wie jene pflanzenartig), die strebenden, die entweder reisen oder in andre äußre Verhältnisse, in andre moralische Zustände sich sehnen. Jene werden wohl weggerissen aus ihren lieben Verhältnissen, diese zurückgehalten in unlieben, verhaßten, oder es gelingt ihnen, sich herauszuarbeiten, wie jenen, sich festzuhalten. Also Zustandsmenschen und Drangmenschen; dazu kommt noch eine Art, die mit jeder dieser Arten vereinigt sein kann, psychologische Problemmenschen, die den Verstand reizen, wie die Zustandsmenschen das Gemüt, die strebenden das moralische Gefühl oder die Phantasie. Wie erstere ruhen, die zweiten handeln, so sind diese der Schauplatz einer Handlung der Naturkräfte. Das sind Menschen mit fixen Ideen, Schrullen, absonderlichen Gelüsten oder lebendige Krankheitsphänomene.

Die ersten, die strebenden sind entweder Verfolger oder Retter, gute Menschen, die böse werden, oder verdorbne, die sich aufrichten. Menschen, die fliehen oder die suchen, die aus einer Situation herauswollen oder die in eine hineinwollen. Die Peripetie dreierlei, entweder moralisch: gut oder schlecht werden oder intellektuell, eine Meinung loswerden oder in eine verfallen, oder glücklich werden oder unglücklich werden (äußerlich reich oder arm, vornehm oder gering, geachtet oder verachtet, oder innerlich zufrieden oder unbehaglich). Mißverständnisse, Erkennungen, vermeintliche Fremde finden sich als Verwandte; Heiraten werden dadurch unvermutet möglich oder unmöglich.

Von Boz Weise in der Verflechtung der einzelnen

epischen Bestandteile unterscheidet sich dieser Roman dadurch, daß diese mehr episch geschieht. Bei Boz sind sie gewöhnlich zu einer gemeinschaftlichen Katastrophe, also alle gleichmäßig fortstrebend, hier endet eine Geschichte, wenn die andre zu steigen beginnt und vielleicht eine dritte noch ruhig beginnend daneben herläuft. Die Verbindung meist nur so, daß mehrere Geschichten einige Personen miteinander gemein haben; manche Personen spielen in allen mit, z. B. Alfons. Manche kommen nur überhaupt in einer andern Geschichte mit vor, ohne ein zu der Handlung derselben wesentliches Element zu sein. Die Frau Müller ist in Lukas Geschichte Heldin, in Annas Mutter der Heldin. Alfons zieht sich fast durch alle hindurch, daher ist er den größten Teil des Romans über der Faden, an den die übrigen Geschichtsteile gereiht sind. Aber eben diese scheinbar absichtslosere Verknüpfung wirkt darum stärker zur Täuschung.

Es ist recht gut möglich, bei unserm Vorrat von Skizzen aus dem wirklichen Leben alle möglichen Verhältnisse ohne Autopsie zu schildern.

Volksroman — Volkslitteratur

Volkslitteratur, d. i. eine Litteratur ohne Exklusivität, die sich weder auf eine gewisse Bildungsstufe noch auf eine Partei (politische), eine Konfession stützt und von da aus etwa polemisch zu Werke geht. Eine Litteratur, die nicht für die Gelehrten oder Kenner vom Fache und den Kritiker, der, was nach Schiller und Goethe gekommen, nur dann gelten läßt, wenn es einem vor diesen Vorhandnen ähnlich ist. Eine Litteratur, die nicht aus Reflexion und Kritik, nicht aus den ästhetischen Bedürfnissen lange gestorbner Generationen entstanden und abgeleitet ist, sondern aus denen unsrer eignen Zeit. —

Möglichst vielen gefallen, möglichst wenigen miß-

fallen! Das zweite, in dem man, wie in gemischter, zum Teil unbekannter Gesellschaft, erstlich den Anstand beobachtet, nichts anklingen läßt, was nur von ferne zweideutig wäre, nichts, was einen gegenwärtigen möglicherweise beleidigen könnte, sei es in dem, was die Sitte ihm geheiligt, oder persönlich in Stand und Beruf, ferner: nichts, was Gelegenheit geben könnte zu unangenehmen Auseinandersetzungen oder gar zu aufregenden Debatten. Hierin fällt der Begriff des Romanschreibers wie auch in den meisten andern Hinsichten mit dem des guten Gesellschafters zusammen, und zwar des Wirtes (nicht Gastwirtes; aber auch so kann man es betrachten) selbst. Daß er unterhaltend sei, ist die Hauptforderung, die der Gast zu machen hat, auch daß er nicht bloß auf den oder den oder zwei oder drei, auf einen Bildungsgrad oder Stand Rücksicht nimmt; man erlaubt ihm, daß er jetzt mit einem Zuge sich an den Psychologen, mit einem andern an einen andern wendet, nur nie so lange oder so ausschließlich, daß die übrigen sich bevorteilt oder gelangweilt fühlen könnten; man erlaubt ihm oder wehrt ihm wenigstens nicht, wenn er belehrt, wenn er erbaut, erhebt, zu Gutem anspornt, vom Unrechten abmahnt, nur daß er all das nicht ausdrücklich und wie mit Absicht thue und vor allem nicht vergißt, zu unterhalten. Schon Cervantes hat einen Teil seiner Gäste durch die Drastik seiner Erfindungen zu ergötzen verstanden, indem er einen andern, weniger dafür disponierten Teil durch die Feinheit der Ausführung und der charakteristischen Züge zu fesseln wußte. Es giebt ein Mittel, das Komische wie das Tragische allen gefallend zu machen, es besteht darin, daß beides nicht bloß im Äußern, in der Einkleidung liegt, sondern im Grundverhältnisse, d. h. im Gedanken. So ist das Komische bei Cervantes und Shakespeare, das Tragische bei Shakespeare, wo es nicht bloß im sogenannten äußern

Schicksale oder in der Situation, sondern schon im „tragischen Charakter“ liegt. Ferner darf der Autor weder durch das Schöne und das Große noch durch das Gute oder durch das Wahre allein wirken wollen, sonst verdirbt er es entweder mit den sogenannten Gemüts-, Phantasie- oder den ethisch angelegten oder den Verstandesmenschen; d. h. er darf sich keine Blöße geben durch Einseitigkeit. Da in jedem Gaste eine geistige Kraft im Übergewichte ist und beschäftigt sein will, so wird der Wirt am besten thun, wenn er möglichst alle Hauptkräfte in Bewegung setzt, zunächst die Phantasie wegen ihrer mittlern Stellung zwischen dem Herzen und Verstande und ihrer unmittelbaren Wirkung auf alle übrigen Kräfte. Aber es werden noch eigentlich persönliche Eigenschaften vom guten Wirte gefordert. Er soll nicht allein unterhalten und mit Angenehmem unterhalten, er soll auch angenehm unterhalten; seine Unterhaltung wird uns um so besser gefallen, als er selber uns gefällt. Alle wünschen sich einen liebenswürdigen Wirt; manche aber würden unzufrieden sein, wenn er so ausschließlich liebenswürdig sein wollte, daß er ihnen nicht mehr achtungswürdig vorkäme. Man verlangt vom Wirte, daß er Welt habe, so gerne man ihn erzählen hört von Individuen, die keine haben, dafür aber viel Natur und obschon ungeschliffne, doch Diamanten sind. Es mißfällt an der angenehmsten Persönlichkeit, wenn sie sich zu auffällig hervordrängt, und obschon wir ihn als Erzähler nicht kalt wünschen, so wollen wir ihn doch auch nicht vor Wärme unruhig, unstet, haltungslos, ebensowenig aber seine Kälte durch eitle Schauspielerei als Wärme aufgeputzt sehen. Er muß uns Interessantes und zwar allen Interessantes, wenigstens allen interessant vortragen können, möglichst neu im Gegenstande und in der Wendung des Vorganges, spannend geordnet, ohne die Klarheit zu verlieren. Aber das ist noch nicht

genug; wir wollen, daß er den richtigen Ton treffe; denn so wenig wir die ausschließliche Absicht zu belehren bei ihm voraussetzen mögen, so sehr muß er sich hüten, durch seinen Ton auf eine solche Absicht schließen zu lassen. So stehts mit dem Kanzeltone. Das alles sind wir gewohnt, wenn wir es bedürfen, wo ganz anders zu suchen. Wie die Erzählung selbst zunächst auf die Phantasie wirken soll, so muß auch die Sprache danach angethan sein. Die Folge einfacher Sätze (Hauptsätze) gehört der Beschreibung sinnlicher Gegenstände und hat etwas zu direkt und hastig Fortstrebendes, etwas Dünnes, Nacktes, Nüchternes, Deutliches, was sich wohl im Naiven mit dem Gemüte einen kann, aber wenig geeignet ist, die Phantasie frei zu machen und in Bewegung zu setzen. Die Satzverbindungen mit limitierenden kausalen Bindewörtern sind die Sprache des definierenden, unterscheidenden Verstandes aus der Spekulation. Aber weder zu dem Gemüte noch zu dem Verstande soll ein poetisches Werk unmittelbar sprechen; das einzige Medium, welches einem besonders reichern Ganzen Haltung und Übereinstimmung geben kann, ist die Phantasie. Wie muß man nun sprechen oder schreiben, um zunächst auf die Phantasie zu wirken? Was in der Form erregt die Thätigkeit der Phantasie? Deutlichkeit der Vorstellungen? wozu das Direkte gehört? Gewiß nicht. — Wir kommen darauf zurück.

Der Verstand geht gern in gerader Linie auf seinen Gegenstand los; die Phantasie ergötzt sich am Wege, sie will voraus, bleibt nach, schweift hüben und drüben ab; ihre Freude ist die Freiheit, darum bindet sie sich nicht und liebt den Wechsel, das Mannigfaltige, das Düster, das Versteckte, das Wunderbare, das Dunkel, das Abgebrochne (Fragmentarische) zieht sie an; dann bleibt sie ruhig sitzen und spinnt sich in die Stimmung ein, die der Gegenstand ihr erregt. Der

Verstand geht ihr unsichtbar voran; vor der Leidenschaft (dem leidenschaftlichen Wunsche) fliegt sie vorher und war schon hundertmal bei dem Bilde der Erfüllung, ehe die Leidenschaft ihr Ziel einmal erreicht oder ehe sie es verfehlt hat. In ihren Händen trägt sie das Saitenspiel der Gefühle und greift nach Belieben hinein. —

Den Tropen entsagt die Sprache des Epos schon bei Homer, dafür wendet sie die weniger kurzatmigen Figuren ausgeführter Gleichnisse an, welche weniger dem dramatischen Gange passen. (Ein Beleg zu meiner Meinung von der jetzigen Kennerkunst sind die Gleichnisse, bei welchen der Poet aus der Konstruktion fällt. Welche Freude, wenn z. B. in Hermann und Dorothea man an Homer erinnert wird. Denn hauptsächlich diese Erinnerung an Homer ist es, die uns an dem schönen Gleichnis vom Wandrer und der Sonne so sehr gefällt. Durch die Assoziation der Ideen wird uns die ästhetische Idee der homerischen und damit der ganzen griechischen Schönheitswelt erweckt und klingt harmonisch in die verhältnismäßig arme des deutschen Epos und giebt dem Eindrucke desselben Fülle und Reichtum. Unsre große Dichterperiode hat wie Juno den Gürtel der Venus geliehen, sie gefällt dadurch, daß sie an andres, an Primitives erinnert. Und wo sie aus andern Gründen gefällt, gehören sie nicht der Poesie, sondern andern Sphären, Rhetorik u. s. w.)

Kurze Sätze geben dem Stile etwas Abgerißnes, Hastiges, was mit der epischen Ruhe und dem epischen Behagen nicht stimmt. Sie haben etwas Geradliniges, Direktes, welches eher dem Wesen der Prosa, besonders der Beschreibung entspricht, als der Poesie, am wenigsten der epischen, deren Gang sich an sich selbst erfreut und sich selbst genießt. Besonders widersprechen sie dem Romane, der im großen und ganzen die Verschlingung

des Satzgefüges in Begebenheiten nachahmt. Im Satzgefüge und der Periode haben wir schon das Indirekte, Mittelbare, d. i. was man das Retardierende des Epos nennt. Die Schönheit, die in den Wendungen der einzelnen Vorgänge, in den Verschlingungen derselben zu einem Ganzen liegt, kann schon der Satzbau mit kleinem Gegenbilde spiegeln. Dieselben gleichen den schönen geschwungnen, geschweiften Linien eines Skulpturwerkes, die nicht bloß in einer und derselben ebnen Fläche liegend, fliehen und wiederkommen, zur Seite ausbeugen und nie den kürzesten Weg nehmen. Das Täuschen der Erwartung, indem der Romandichter uns zu den Wünschen, die er in uns erregt, führt, aber auf einem andern und schönern Wege, als auf dem er uns vermuten ließ dahin geführt zu werden, ist hier schon im kleinsten Mittel der Kunst vorgebildet.

Ein Gesetz für den Epiker, nie den geraden Weg zu gehen, weder in dem Arrangement des Vorganges noch in der Ausführung, und das bis zum einzelnen Satze herab, wenn er einen längern, gewundnern, aber schönern und unterhaltendern Weg weiß. Doch darf er diesen nicht bis zum Gesuchten suchen; die Grenze des Natürlichen in Vorgang, Erzählung und einzelnem Ausdrucke muß seine Grenze sein. Auch nicht das Zusagende immer gerade heraus zu sagen, das heißt nicht bloß sich verständlich machen, sondern auch auf gewählte — nur nicht auf gesuchte Art. Auch Umschreibungen helfen zur Plastik und Entfernung von Dünnheit und Nüchternheit und Geschlossenheit gegen die Wirklichkeit zu, also zur Behauptung eines poetischen Bodens. Auch die Sprache muß Wechsel haben, einen Reichtum von Wendungen, namentlich witzigen, scharfsinnigen, tiefsinnigen für die Erzählung haben; sich der Figuren bedienen, welche den Ausdruck lebhaft machen (d. i. auf die Phantasie wirken). —

Grazie. — Der unschöne Weg nur wird als langer und langweiliger empfunden. Beiwörter, oft mehrere zusammen, machen plastisch und retardieren zugleich. Auch machen sie, wenn sie nur charakteristisch sind, die Vorstellungen lebhafter. Auch der Epiker, und er noch mehr als der Dramatiker, muß die Raschheit eines Vorganges darstellen, aber die Darstellung selbst darf nicht hastig sein. —

Dickens hält die Novellenform Goethes fest, den Gegensatz der Tieckischen. Oder sollte man sagen: die Hoffmannische? Wie man ein psychologisches Problem lösen könne, d. h. ganz auf dem Wege der Anschauung und Darstellung, ohne eigentlich prosaische Auseinandersetzungen, das ist an der zweiten Novelle in Mr. Humphreys Wanduhr zu ersehen. Dickens verfährt ähnlich wie Shakespeare, er faßt das Disparateste in eine ideale Komposition zusammen. In „Große Erwartungen" haben wir auf dem Schauergrunde einer Hoffmannischen Erfindung (welcher das wunderbare England auf realistischem Wege entgegenkommt) eine Erzählung, welche das Idyll, die Kriminalgeschichte, den psychologischen Roman u. s. w. in sich vereinigt. So thut er schon in der Zusammensetzung der Forderung der subjektiven Totalität genug. Hoffmann baut schon auf dem Grunde Cervantes und der englischen Humoristen, muß aber ins Dämonische und Diabolische, Phantastische, da ihm das deutsche Leben das Wunderbare, Seltsame nicht auf realistischem Wege entgegenbringt. Dies Hoffmannische Phantastische hat nun Boz nach England zurückgeführt; das Musikalische hat er beibehalten, aber die Buntheit und das charakteristische Leben Englands zwingt ihn nicht, wenn er Wunder à la Hoffmann aussinnt, gänzlich die Realistik zu verlassen. Der Hoffmannische Grund ist für die Phantasie, das Idyll für das Gemüt, der psychologische Roman trägt dem Verstande

und der Vernunft (in seiner ethischen Richtung) Rechnung, die Kriminalgeschichte thut das pathologische Element, die Spannung des Begehrungsvermögens hinzu. So wird jede Kraft beschäftigt und durch die Verschlingung ein Wechsel dieser Beschäftigungen hergestellt, der weder in die Langeweile noch in das Peinliche verfallen läßt. In jeder Region ist eine Spannung und eine Lösung (subjektiv); im ganzen, dem psychologischen Romane, ist die subjektive Spannung und Lösung mit der objektiven Verwicklung und Entwicklung eins.

Der Gegensatz von Natur und Kultur ist in den meisten Romanen, und sie danken ihm einen großen Teil ihres Reizes. Er liegt in jedem Menschenleben; jeder Mensch, der eine reichere Geschichte hat, macht den Weg von der Natur zur Kultur, und die reichste führt wieder zurück. Die mit ärmerer Geschichte können ihm nicht ganz entgehen, denn neben der Kindheit ist das einfachste bürgerliche Berufsleben ein relativer Kulturzustand. In solchem Romane liest jeder ein Analogon seiner eignen Geschichte und fühlt sich dadurch heimisch angeweht. So wird das idyllische Element dem Kultur-, das Kulturelement dem Idyllmenschen Lust schaffen und in dem Romane, der beides vereint werden, beide ihre Rechnung finden. Ein neuer Grund für einen Romandichter, zu dieser gemischten Gattung zu greifen. In ihr tritt uns überhaupt das volle, ganze Bild der Wirklichkeit entgegen, umsomehr, wenn auch die beiden Seiten des Ernsten und Komischen darin zusammengefaßt sind. Beide Grundtriebe der menschlichen Natur finden ihre Befriedigung, das naive Heimatsgefühl geschloßner Zustände und der romantische Trieb in das Neue, Ferne, Unendliche, Mannigfache und Komplizierte. Die Sehnsucht daraus nach dem Einfachen, nach der Natur wird gemeiniglich nicht wirklich, sondern ideal gelöst. Mitten in

der ungeheuern Bewegung des Kulturlebens strebt der Mensch, das Paradies, in welches er nicht äußerlich zurückkehren kann, in sich aufzubauen. Und ein Stück, ein Analogon von Wemmicks Schloß (aus „Große Erwartungen") hat jeder ältre Mensch wenigstens in sich selbst, eine grüne Oase, wo er zuweilen von dem Staub und Lärm des Geschäftsweges einkehrt und von da gestärkt und mit neuer Lust oder immer gebrochner und unbefriedigter wiederum in den Staub und Lärmen sich stürzt oder schleicht. Ja das Grab, den Kirchhof haben wir uns als einen solchen Ruheplatz ausgemalt, dem die Müden sehnsüchtig zulächeln, vor dem die Bewegungslustigen zurückschaudern, weil von ihm kein Rückweg ist.

In der Regel wird auf einer der beiden Seiten unsre Sympathie parteiisch wurzeln. Der Ausgang muß danach fallen; es müßte denn sein, daß der Held zuletzt beide Seiten in sich vereinte, d. h. der Kultur nicht entsagte, wenn er zur Natur zurückkehrt, oder die Natur mit hineinnähme in die Kultur. In diesem Falle würde das Ideal der ganzen Menschheitsentwicklung in der Entwicklung eines besondern Menschenlebens realisiert.

Was das Publikum jetzt eigentlich will, ist die Spannung aller Kräfte in drastischer Weise, Todesgefahr u. s. w., innrer Kampf bis zum äußersten, aber guter Ausgang, d. h. Heiraten, Reichwerden, Vornehmwerden der Helden und womögliches Sichausweisen auch der wildesten und kältesten Bösewichter als von Hause aus oder am Ende des Buches guter Kerle.

Das romantische Behagen ist eine Hauptbedingung. — Schon früher habe ich, und zwar bei den Shakespearestudien gefunden, daß die Lust an „tragischen" Gegenständen (tragisch im weitesten Sinne) auf der

Natur der Phantasie ruht, und daß wir am Schrecklichsten Vergnügen finden können, wenn wir uns bewußt sind, es sei nur ein Spiel der Phantasie damit. Eine ganze Skala gemischter Gefühle thut sich auf vom Süßwehmütigen bis zur Lust im Grausen. Der Poet darf dabei nur nicht versehen, sich immer direkt an unsre Phantasie zu wenden, alles zu thun, sie ins Spiel zu bringen und darinnen zu erhalten, nie unmittelbar an ein andres Gemütsvermögen zu appellieren; also sein Schauspiel auf ein Podium zu stellen und es gegen die gemeine Wirklichkeit entschieden abzugrenzen. Dazu hat er noch allerlei Mittel; er kann etwas Konventionelles anklingen lassen, wie schon Hoffmann gethan, wenn er den lieben Leser anredet, wodurch er die falsche Täuschung verhindert. Die Kunst ist, auf der einen Seite die größtmöglichste künstlerische Täuschung hervorzubringen, auf der andern Seite immer vorzusehen, daß diese künstlerische Täuschung nicht in die falsche Illusion übergehe, die nichts mit der Kunst zu thun hat, sondern der „unfreiwillige Irrtum" ist, daß das, was der Phantasie zum Spiele hingereicht wird, bare, blanke Wirklichkeit sei, wirkliche, nicht von der Kunst frei reproduzierte. Weiß der Dichter nur immer diesen „Irrtum" abzuhalten, so ist erstaunlich, wie weit er gehen kann, welches Äußerste von Folter und Grausen der Leser mit Behagen empfinden kann. Wir haben die beiden Kräfte der Phantasie, die Intension und Extension, jene führt zum Naiven, diese zum Romantischen. Diese beiden Regionen weiß der echte Romandichter wohl auseinander zu halten, indem er das Schreckliche und mit stärkerer Unlust gemischte in der Region des Romantischen entwickelt, aber nicht in das Naive eintreten läßt. Die naiven Charaktere oder wir in ihnen vertragen nicht größre Dosen von der genannten Mischung. Sie oder wir in ihnen haben nicht die Widerstandskraft; im Naiven liegt eine gewisse

Hilflosigkeit. Wir, Hebbel, Auerbach und ich, haben dieses kitzliche Wagstück unternommen, das Naive selbst mit den Schrecken zu mischen; es ist abgelaufen, wie es konnte und mußte. Ich habe im Erbförster viel romantisches Nebenwerk in Bewegung gesetzt, ohne die Gefahr zu besiegen, die darin liegt, daß man die naive Gestalt selbst in unmittelbare Berührung mit dem Schrecklichen bringt. Shakespeare hat im Othello die Desdemona in diese Lage versetzt, aber sie dient nur als reflektierende Fläche, die den Strahl der Glut auf die Hauptperson zurückwirft, ähnlich wie meine Marie; doch hat Desdemona eine größre Schuld, und ihr Schicksal überrascht weniger uns, als sie; und auch der alte Erbförster ist zu eng naiv, für beide einzustehen. Übrigens ist es Regel bei Shakespeare, Naivität, d. h. die Naivität des Stilllebens, nicht mit Leidenschaft zu paaren, außer im Komischen. Und seine Regel trifft jederzeit mit dem Gesetze der subjektiven Natur zusammen. Auch Dickens folgt in der Regel diesem Gesetze; nicht dem Kapitän Cuttle, nicht den Toms im Chuzzlewit, nicht den Joe Gargery u. s. w. ist die Leidenschaft und das Pathos zugeteilt. Und das ist auch im Leben das Typische, daß der Blitz der gefährlichen Leidenschaft nicht in die selbstgenügsamen, eben in ihrer Stille und Bescheidenheit schönen Wiesenblumen schlägt, sondern in hohe Wipfel und Giebel.

Also ein Gesetz, daß man das Naive und das Romantische, das Idyll und das tragische Schicksal in den Charakteren auseinander halten soll. Sonst verliert auch das Naive seine schöne Bestimmung, uns an ihm von jenen Schrecken und Spannungen auszuruhen. Mir fällt eben aus den Maiunruhen in Dresden die Bemerkung ein, daß während die Menschen in Wut und Aufregung mit einander kämpften, der Vogelgesang in den Alleen tönte. Es scheint, als dürfte auch der Verstand nicht zu nah an das Schreckliche u. s. w.

herantreten, da seine Stetigkeit, sein kausales Konstruieren die Phantasie lähmt.

Eigentlich ist die Dickenssche Manier von der Hoffmannischen gar nicht weit unterschieden. Die Mischung des Wunderbaren und Alltäglichen, eine so innige Mischung, daß ihre Elemente kaum zu scheiden sind, von der uns so eigen wird, daß wir wie bezaubert nicht wissen, welches nun eigentlich das Wunderbare, welches das Natürliche ist, wo das eine aufhört und das andre anfängt. Das Vehikel dieser Verbindung ist der Humor. Man möchte den Ausdruck brauchen: humoristische Romantik oder romantischer Humor. Da der Humor nun ebenso wiederum Ernst und Spaß in sich hat in ebenso inniger Mischung, als dort das Wunderbare und Alltägliche gemischt sind, so erhalten wir ein Produkt, welches vier Gegensätze in sich hat und bald den einen bald den andern der vier Faktoren herauswendet, in so raschen Übergängen, daß wir nicht wissen, welche Farbe wir eben sehen. Wunderbar, ernst, alltäglich, komisch; komisch, ernst, wunderbar, alltäglich. Soweit hätten beide Manieren gleiche Grundlage; der Unterschied ist, daß der Engländer das Wunderbare aus seiner Wirklichkeit greift, d. h. aus Motiven, die der Wirklichkeit entnommen, zusammensetzt, das wirklich Wunderbare aber in Träume verweist, ferner, daß der Ernst um etwas vorwiegt. Vielleicht ist dies durch jenes notwendig gemacht; was dort für die Phantasie verloren geht, wird hier für das Gemüt wiederum ersetzt; was an der Spannung der Neugierde verloren geht, wird durch Spannung der Sympathie aufgewogen, wobei der Eindruck gewiß nichts verliert. Hoffmann spielt auch mit der Haupterwartung, d. h. ihm scheint am Glücklichwerden seiner Helden nichts gelegen; dagegen weiß Dickens durch alles humoristische Spiel mit seinen Personen stets eine Teilnahme an seinen Helden und ihrem Schicksale zu

zeigen, auch unser Gemüt für sie zu interessieren, daß der Wunsch, sie möchten glücklich werden, das erreichen, was sie wünschen, auf dem Grunde unsrer Seele zu mildstark wird, um von dem tollsten Spiele der Phantasie je gänzlich absorbiert zu werden. Hier ist es ihm oder scheint es ihm ernst; seine Helden haben vorwiegend menschlich schöne Seiten, und mit ihnen spielt er nicht auf humoristische Weise; das thut er mehr mit Nebenpersonen, und auch gegen manche unter diesen ist sein Humor mild und mit dem tiefsten Gemüte vereinigt. Bei Hoffmann sind gewöhnlich die Helden Geschöpfe der freien Phantasie, und in den Nebenpersonen steht ihnen als Hindernis, welches am Ende besiegt wird, die Alltäglichkeit, die Prosa, das Spießbürger- und Pedantentum entgegen. Bei ihm ist die Wirklichkeit, d. h. der Alltag das Negative, das Positive ist die siegende oder durch den Widerstand des Alltages vertollte geniale Phantasie. Bei Dickens ist dies anders, weil er das abstrakt wunderbare, der Wirklichkeit absichtlich entgegengesetzte Element nicht hat; auch das Positive nimmt er aus der Wirklichkeit, dem Alltage und braucht das zauberische Element der Phantasie nicht, jenes zu verdunkeln durch den Kontrast, sondern es durch Einstimmung zu verklären. Bei ihm ist die Phantasie, die freie Genialität nicht die eine feindliche Substanz dem Wirklichen überhaupt gegenüber, sondern sie ist ein Adhärens des Wirklichen; er will uns die Wirklichkeit nicht verleiden, er schmückt sie im Gegenteile phantastisch heraus. — Der andre, formelle Unterschied ist das bei weitem reichere Detail wie bei Hoffmann, und aus diesem formellen Unterschiede ließe sich generisch jener substantielle herleiten. Für ein so langes Buch ist ein bloß phantastisch willkürliches Spiel nicht von hinreichender Kraft, den Leser zu fesseln.

Also ein oder mehrere wunderbare, aber doch in

der Wirklichkeit mögliche und zugleich die Sympathie erregende Verhältnisse der Wirklichkeit gemäß, d. h. mit Wahrscheinlichkeit ausführen, nachdem sie in eine Verbindung gebracht sind, die denselben Charakter trägt, d. h. einer wunderbaren Wirklichkeit. Die Ausführung hat die Aufgabe, durch wahrscheinlichste Durchführung die Wirklichkeit des Ganzen zu beglaubigen, doch so daß keine Absichtlichkeit, auf das Gemüt zu wirken, sichtbar, daß Sentimentalität vermieden wird. Das auf das Gemüt wirkende muß jederzeit als ein Naives auftreten. Ein solch Verhältnis, gleich stark auf die Phantasie als auf das Gemüt wirkend, ist das des alten Trent und seiner Enkelin Nell. Was den subjektiven Eindruck betrifft, so muß er aus der Durchdringung (gegenseitigen) des romantischen und naiven Interesses so hervorgehen, daß auch der Verstand darin beschäftigt ist.

Der Hauptunterschied zwischen Dorfgeschichte und Roman in Dickens Manier liegt darin, daß jene mehr ausschließlich durch Erweckung und Interessierung des Gefühles fürs Naive und liebevolle Detaillierung in diesem Sinne zu gefallen sucht, während Dickens Absicht, auf das Gefühl des Romantischen ebensosehr als des Naiven wirkend und jenes zum Vehikel dieses machend, nach jenem Ziele strebt. Der Grund dieses Unterschiedes liegt wesentlich wiederum in der verschiednen Länge; weil das Naive sich leichter abnutzt als das Romantische und die Intensität bei längrer Spannung ins Peinliche ausartet, gegen welches das Romantische das beste Spezifikum ist.

Es liegt doch ein großer Zauber im Scheine der Wirklichkeit, und dieser scheint jetzt der herrschende. Es liegt wahrlich eine große Quantität Poesie auch in dem wirklichen Leben unsrer Zeit. Das große Lesepublikum weiß nichts von dem Schönen, das irgendwann, irgendwo anders war; als Stoff, z. B. im histo-

rischen Roman, nimmt es dies mit Freuden auf, aber es mag diese formalen Schönheiten nicht, wenn sie mit dem Stoffe der ihm bekannten Wirklichkeit zusammengebracht als etwas Fremdes ihm auffallen. Nicht allein die Qualität, auch die Quantität der Wirklichkeit verlangt es vom Romane. Nur in einer spannenden oder rührenden Begebenheit läßt es sich so etwas gefallen, im Komischen oder Mittlern nicht wohl.

Nichtsdestoweniger ließe sich das wahrhaft Künstlerische und diese Lust an der Wirklichkeit vereinigen; nämlich wenn man das Künstlerische auf dem Wege der scheinbarsten Wirklichkeit zu erreichen trachtete — wenigstens im Romane, meine ich, wäre es möglich. Die Wirklichkeit sieht aus, wie wenn sie eben nur als Gegensatz künstlerischer Anordnung existierte, oder umgekehrt, als wäre die Kunst die völlige Leugnung der Wirklichkeit. Das mag mit daher kommen, daß die Kunstgesetze eben zu schablonenmäßig behandelt wurden, sodaß das Publikum in der Kunst als solcher zuletzt nur die Eintönigkeit, den Schlendrian, den ewig gleichen Schematismus sah. Die Aufgabe wäre also keine andre, als die Kunstgesetze, die aus dem Wesentlichen und Ewiggleichen der menschlichen Natur entwickelt sind, in ganz neuem Stoffe, auf ganz neue Weise zu realisieren. Eine alte Forderung, daß in einem Kunstwerke die Phantasie nur ihrem eignen Gesetze gefolgt zu sein scheinen müsse, während sie doch in der That durch den Verstand kontrolliert sein muß und dem ästhetischen und ethischen Sinne nicht zuwider handeln darf. Es wäre allerdings eine schwere, aber gewiß lohnende Aufgabe, einen Roman zu schreiben, der überall sich vom Schlendrian der Erfindung und Technik frei machte und doch die wesentlichen Gesetze derselben nicht verletzte. Einen Roman, dessen Absicht scheinen könnte, der Kunst in das Gesicht zu schlagen, während

er nur um so genauer mit ihrem wesentlichen Gesetze in Übereinstimmung wäre.

Der größte Schwung, die ausgelassenste Freiheit der Phantasie auf Grund einer ethisch-psychologischen Einheit, dem entsprechend die möglichste Individualität eines möglichst weiten Typus. Das wäre eine Seite, die andre möglichst kein Verstoß gegen die Gesetze des wirklichen Lebens, d. h. äußerste Wahrscheinlichkeit. Das Wunderbarste völlig wahrscheinlich, das Mannigfaltigste und Wechselvollste völlig einheitlich (ideal). Also das ideale wie das reale Element, beide in möglichster Steigerung ins möglichste Gleichgewicht gebracht. Das liegt in der speziellern Maxime ausgesprochen: ein Ziel vorher wünschbar gemacht und der Leser auch wirklich dahingeführt, aber auf ganz andern Wegen, sodaß er meint, immer weiter vom Ziele abzukommen. Dies Ziel aber muß ein ethisch gerechtfertigtes sein. Immer die alte Geschichte: das Gute belohnt, das Böse bestraft, aber auf möglichst neuem Wege. — Es liegt auf der Hand, daß das Arrangement und das Detail sehr viel dazu thun können, aber es muß die Fabel schon in ihrem innersten Kern neu sein, d. h. stofflich neu.

Der Kern der Dickensschen Romane ist in der Regel ein ethisch-psychologisches Problem, auch zuweilen mehrere, die in einem Kontraste zu einander stehen. In „Große Erwartungen" entsteht aus zwei solchen ein drittes; dieses am nächsten dem Durchschnitt stehend, das, was am meisten typische Weite hat, ist vollständig detailliert, die andern mehr skizziert. Aber es ist sogar noch ein viertes da, die Entwicklung Estellas, welche aber ganz beiläufig abgehandelt wird. Im „Raritätenladen" ist der alte Trent der Träger des ethisch-psychologischen Problems. Es ist hier ein weltbekannter

Typus mit den individuellsten Zügen umkleidet, durch welche er sozusagen ganz neu wird. Doch ist er dadurch vom Ethischen mehr ins Reinpsychologische gespielt, daß der Alte nicht völlig zurechnungsfähig ist. Im Lear indes ist das Verhältnis wenig anders, mehr ethisch als psychologisch ist der Macbeth gefaßt. Aber beide sind nur auf diese Weise möglich. Der Typus im Raritätenladen ist der, welcher schon im Londoner Kaufmann behandelt wurde. Wie die Leidenschaft des Spieles nur in Schlummer zu bringen, nicht auszulöschen; wie sie durch ein Wort geweckt wieder ausbricht; wie sie zu andern Lastern führt, z. B. zunächst durch Diebstahl; soweit ist dies ein ethisch-psychologischer Typus, wenn der Wille wirklich, jedoch ohne Erfolg sich gegen die Leidenschaft aufmacht. Im alten Trent aber ist die Lust zum Spiele keine aus sich selbst entstandne — wie wohl in den meisten Fällen der Wirklichkeit —, sie ist aus Liebe zur Enkelin entsprungen und findet in ihr immer neuen Anstoß und neuen Vorwand, wiewohl sie in ihrer Erscheinung selbständig auftritt. — Auch die Überzeugung, gewinnen zu müssen, wenn man nur nachhaltige Quellen hat, daß man schon gewonnen hätte, wenn man nicht durch Mangel an dem Mittel am Verfolgen der Chancen gehindert war, ist typisch und nicht allein für die spezielle Leidenschaft des Spieles, sondern für alle Leidenschaften. — Dann ist der Alte schon von der Zeit an, wo man ihn kennen lernt, halb kindisch; vielleicht nicht bloß aus Alter, vielleicht aus Charakterschwäche überhaupt. Die Faktoren des Ethischen sind an zwei Personen verteilt; der Alte repräsentiert bloß die Leidenschaft; der Wille, die entgegenstrebende ethische Kraft ist im Kinde hypostatiert. Im Drama (ich meine in der Tragödie) müßte beides in dem Helden selber sein, z. B. der Gedanke, die Mrs. Barlay zu bestehlen, in ihm selbst entstehen, weil all das dem Helden das Imposante der Freiheit und

Leidenschaft zugleich gäbe. Es ist möglich, daß es in der Natur des Epischen liegt, das Ethische solchergestalt an mehrere zu verteilen; es entspricht dem epischen Charakteristikum (dem dramatischen gegenüber) der Mittelbarkeit und der von Anfang bekannten und vom Individuum eingestandnen Überlegenheit der Welt gegen dasselbe. Gelegentlich mit auch der Forderung einer epischen Zeit, der Schiller und auch Goethe sogar auf dramatischem Boden sich willig finden ließen. Vielleicht hat die Zeit das Recht an den Autor, ich denke aber, dieser dann die Pflicht, vom Drama wegzubleiben.

Es giebt zwei Arten des poetischen Interesses, das freie und das gebundne. Bei der ersten leiht wohl der Autor auch einer oder der andern oder allen dargestellten Personen ein Etwas von der eignen Freiheit. Die Kunst, welche auf das sittliche Urteil neben dem ästhetischen basiert ist, oder der beides in eines zusammenfällt — nicht so mißzuverstehen, daß, wie bei Schiller, das Schöne an die Stelle des Guten treten soll, sondern daß im Schönen das Gute und Schlimme enthalten sein, aber nur das erste von diesen beiden, das gute Schöne als das Schöne gelte, wie bei Shakespeare —, kann die erste Art des poetischen Interesses nicht entraten, weil Freiheit ein notwendiges Moment im Sittlichen ist. Hegel scheint danach die dramatische Poesie der formalen Besonderheit und die substantielle bei Gelegenheit Shakespeares und der alten Tragiker zu unterscheiden; mich dünkt, er hätte einfacher gethan, hätte er nach der Freiheit und nach der Gebundenheit der handelnden und leidenden Personen unterschieden. Nicht wie Goethe nach der Freiheit und nach der Natur; darin ist kein Gegensatz; in der menschlichen Natur liegt auch die Freiheit. Wenn nun nach unsern Begriffen die Tragödie sittlicher Natur sein soll, so bedarf sie der Freiheit, und ihr Interesse wird jener Art

sein, die sich die freie nannte. So ist sie bei Shakespeare; die alten Tragiker dagegen verhalten sich wie ihre Personen naiv zu der Sache, ihr Handeln ist gebunden, d. h. sie folgen der Leidenschaft ohne Wahl, in welcher sie noch den Gott sehen, während das Christentum Gott und den Teufel in die Wagschalen geteilt und die Freiheit der Wahl dazwischen. Man sehe Orest der Mahnung zum Muttermorde folgend, die er ohne Reflexion dem Gotte zuschreibt, dagegen Hamlet im selben Falle, wie er zweifelt, ob die Mahnung von Gott oder von dem Teufel ausgehe, d. h. ob die Leidenschaft, die ihn treibt, eine berechtigte oder unberechtigte, d. h. ob sie keine Sünde will, wovon das klassische Altertum nichts wußte.

Zugleich giebt die Freiheit dem Helden das Imposante, welches in seinem Sturze kolossal gesteigert, auf die ewige Gerechtigkeit übergeht. Darin das Erhebende der Tragödie — welches nichts andres ist als das Hochgefühl der Freiheit, der Selbstbestimmung, die der Zuschauer als sein unveräußerlich Eigentum, den menschlichen Adel, dessen er teilhaft, empfindet.

Aber wir finden diese Art des freien Interesses auch im Roman, und zwar ebenso stark wie bei Shakespeare in Cervantes „Don Quixote." Wenigstens im Verhältnis des Autors und mit ihm des Lesers, wenn auch nicht der Personen, zur Sache. Ja hier liegt der Reiz eben durchaus in dem Kontraste der ironischen Freiheit des Autors und Lesers gegen die Naivität und Gebundenheit wenigstens der zwei Hauptpersonen. Die übrigen Personen verhalten sich so frei wie Autor und Leser zu den beiden Helden, und eine Schönheit des Buches entsteht daraus, daß eine von den freien Personen in die Gebundenheit der gebundnen fällt, jene Duenna, die im vollen Ernste des Don Quixote Ritterlichkeit für ihren Dienst aufruft.

Wir haben also drei Grundverhältnisse des In-

teresses, insofern es in der Form der Darstellung liegt. Erstens: Autor, Publikum und Personen verhalten sich frei zum Gegenstande — die Shakespearische Tragödie. Zweitens: Autor und Publikum verhalten sich frei, die Personen naiv, gebunden zum Gegenstande — Don Quixote. Drittens: Autor (wenigstens scheinbar), Publikum und Personen verhalten sich naiv zum Gegenstande. Letztres scheint dem modernen Bedürfnisse am meisten zu entsprechen, darum ist es die Regel in der modernen Litteratur. Ausnahmen Kapitän Marryat.

Nun entsteht eine wichtige Frage: Darf der Autor in einem und demselben Werke zwischen diesen Arten des Interesses wechseln? — Ich denke von einer höhern Art kann er stellenweise heruntersteigen, nicht umgekehrt, weil der Gebildetere sich leichter auf den Standpunkt des weniger Gebildeten wird versetzen können, als umgekehrt. Ferner ist noch zu bemerken: Nr. 1 ist am meisten bei großen drastischen Gegenständen am Platze, in welchen das allgemeine Menschenlos in einem einzelnen Falle dargestellt wird. Nr. 2 bei kleinen, d. h. solchen, die dem Leser klein, den Personen groß erscheinen. Hier liegt die Pointe in diesem Unverhältnis von kleinen Dingen und großer Meinung davon, in welchen das allgemeine Menschenlos im einzelnen sich spiegeln soll, das Einzelne nur dazu dient. Nr. 3 bei verhältnismäßig nur kleinen Gegenständen, wie das äußre Glück oder Unglück einer oder mehrerer einzelnen Personen, in welchen nicht das allgemeine Menschenlos zur Erscheinung kommt, wo unser Interesse also nicht an Ideen anknüpft, wo der einzelne Fall einen einzelnen Fall bedeutet, und die etwaigen Ideen nur unsern Anteil am einzelnen Lose hervorrufen sollen.

Es leuchtet ein, daß Nr. 1 und 2 als real-ideal die eigentliche Region der Kunst oder des Künstlerischen, der Poesie im höhern geistigern Sinne beleben, da-

gegen Nr. 3 mehr zu naturalistischer Technik führt, die allerdings in ihrer Art groß sein kann und bei Dickens dies ohne Frage ist. Letztre Art ist so eigentlich der Boden der Unterhaltungslitteratur. In Nr. 1 und 2 wiegt die Form, d. h. der Gedanke, in Nr. 3 der Stoff vor. Die Reflexion wird in 1 und 2 den Stoff sich unterwerfen, ja ihn geschaffen oder doch reproduziert haben, aber ihre Spuren werden überwunden sein. Das Ganze wird an sich lediglich dargestelltes Allgemeines sein; in Nr. 3 wird sie neben dem Vorgange hergehen, und das dargestellte Besondre auf die Allgemeinheit beziehen.

Den Liebhabern der beiden ersten Gattungen ist es mehr um das Allgemeine der menschlichen Natur und Geschichte, um die Wahrheit des Lebens, den Liebhabern der dritten Art mehr um eine einzelne Wirklichkeit des Lebens zu thun; die ersten suchen mehr Gegenstände der Betrachtung, sie wollen ein Leben sehen, an welchem sie ihre theoretische Thätigkeit in Bewegung setzen können; die andern wollen nicht das Leben selbst, sondern ein einzelnes, und nicht als freier Beschauer, sondern als mitspielende Person mit erleben. Die ersten wollen eine künstlerische Illusion, die andern wollen eine wirkliche Täuschung; die einen wollen das Thun und Handeln der Menschheit von einem höhern Standpunkte, gleichsam mit der Teilnahme eines vom Irdischen freien, verklärten Geistes beschauen, um ihr Gefühl für das Menschliche zu stärken und zu mildern zugleich, die andern aber wollen in die Zustände des Vorganges mit hineingesetzt sein, wie es die dargestellten Menschen selber sind. Wer diese während der Lektüre auf jenen freien Standpunkt über dem dargestellten Vorgange hinaufstellte, würde sie um ihr ganzes Vergnügen bringen, während jene unter 2 momentan etwas tiefer herabsteigen können, sich vorübergehend in das Dargestellte vertiefen, sich

mit den Personen identifizieren mögen, um dann den Genuß der Freiheit des Betrachters desto stärker zu haben, sich desto freier darin zu empfinden. Die Art des Interesses ad 1 erlaubt beides; jene werden die Freiheit der Personen teilen, ohne sich von der Gewalt der Situation zum leidenden Verhalten hinreißen zu lassen; diese werden sich der Gewalt der Situationen überlassen und die Freiheit der Personen vielleicht nicht einmal ahnen, noch weniger in ihrem leidenden Verhalten durch dieselbe sich stören lassen. Bei Nr. 2 dagegen, wo jene ihre volle Rechnung finden, werden diese sich nicht heimisch finden können; die darunter, welche Sinn für das Komische haben, wird noch die Drastik des komischen Vorganges die komische Seite mit erleiden lassen, aber die ebenso ernste als komische Seite des theoretischen Vergnügens wird ihnen verschlossen bleiben. Denn für diese gilt es nur einen Ernst bei der Sache, den, der aus dem Stoffe auf ihr leidendes und handelndes Vermögen wirkt. Der Widerspruch zwischen dem Ernst der Figuren und der Nichtigkeit und Verkehrtheit der Sache, an welche dieser Ernst gewendet und verwendet wird, wird sie ärgern, alle formale Schönheit wird ihnen als Eitelkeit und Ungereimtheit erscheinen. Es müßte denn sein, daß der Leser selbst das Schicksal jener Duenna im Don Quixote teilte und so naiv wäre, den Ernst der Personen zu dem seinigen zu machen und demzufolge die Situation sich ebenso erscheinen zu lassen, als sie den Personen erscheint.

In unsrer Zeit, die ganz nach drei neigt, würde die zweite Art die wenigsten Liebhaber finden. Cervantes sagt gerade heraus, daß er selbst den Don Quixote für einen Narren erkennt; der Leser kann auch nicht anders, als ihn dafür erkennen; soll er nun ein so dickes Buch durchlesen, welches von den Thaten und Meinungen eines Narren und eines Pinsels han-

delt? Dickens hat im „Pickwick“ den alten derben Cervantes gemildert und das Interesse am Allgemeinen darin in ein Interesse am Besondern verwandelt, weder die Narrheit noch auch den romantischen Edelmut des Don Quixote hat Pickwick in dem mächtigen Grade: wir lieben den Pickwick im Pickwick, dort die Menschheit selbst im Don Quixote- und Sancho Pansa, das Herrliche und das Thörichte der Menschennatur selber, nicht eines einzelnen liebenswürdigen Exemplars; dort liegt das Tragische und Komische, das Große und das Kleine, das, was wir in der Menschennatur bewundern, das, worüber wir lachen müssen, im Grundgedanken des Ganzen; im Pickwick liegt die Liebenswürdigkeit des einzelnen Originals in seinem Benehmen, das Komische des einzelnen Falles in seinen Abenteuern. Jenes ist die notwendige Geschichte des Menschen, die Weltgeschichte, darum bleibt der Konflikt und Kampf des Idealismus mit dem Realismus im Don Quixote ohne Austrag, wie in der Weltgeschichte. Sie stehen sich am Ende gegenüber noch wie im Anfang, selbst vom idealen Standpunkte gesehen; dieses ist die zufällige Geschichte eines einzelnen liebenswürdigen Originals. Jenes ist ein Werk des objektiven, dies ein Werk des subjektiven Humors. — Gleichwohl sieht man Dickens beständig an, daß er die Intention des Cervantes hat, nämlich die Intention, Humanität zu wirken, uns zu lehren, die menschliche Thorheit als eine andre Seite des Edeln im Menschen aufzuzeigen. Aber in seinen übrigen Werken geht er noch weiter, er will auch für die Verbrecher unser Mitleid, aber er schlägt einen andern Weg ein als die Reformationszeit, die das Laster als Thorheit auffaßte, den Teufel als den Narrenkönig. Er faßt das Laster als Unglück auf, und in seinem Sinne ist es dies gewiß, ja noch mehr, das einzige wahre Unglück; aber er versteht ein unverschuldetes

oder nicht genügend verschuldetes Unglück darunter. Es giebt gewiß einzelne Fälle, in denen er damit recht hat, aber eben darum sollte er dies nicht zur Allgemeinheit eines Grundsatzes erheben wollen. Die Moralität soll nicht Schaden leiden durch die Humanität, wenn diese nicht selbst zur Immoralität werden soll. –

Formen der Erzählung

Die Formen der Erzählung selbst: a) die eigentliche Erzählung; wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Man muß voraussetzen, daß der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat; er referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt noch von einem andern erfahren haben kann, z. B. die unbelauschten letzten Augenblicke eines Menschen und dergleichen. Hat er die Geschichte selbst erlebt, so wird er entweder selbst der Held derselben sein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder stets nahe gestanden haben, gewesen sein; d. h. entweder er selbst oder sein Gewährsmann oder seine Gewährsmänner. Der Erzähler wird sein Wissen um die Sache motivieren müssen. Er wird in der Regel in medias res anfangen doch kann er das früher Geschehne als Erläutrung an der Stelle, die dessen bedarf, beibringen. Dabei hat er das Gesetz der Erinnrung zu seiner Regel. Also kann er, wenn es die Assoziation der Ideen erlaubt, Abstecher machen; doch müssen diese Abstecher nicht seinem Plane fremd sein, im Gegenteile müssen sie ihm dienen als Kunstmittel, wo sie dann so unabsichtlich und natürlich erscheinen können, als sie absichtlich und gemacht sind. In der Darstellung innrer Entwicklungen,

allmählichen Werdens, in alledem, worin der Verstand besonders mitthätig ist, hat diese Art zu erzählen den Vorteil; aber eben wegen der ihr möglichen Stetigkeit läuft sie Gefahr, den Leser durch Spannung oder Einförmigkeit zu ermüden, d. h. peinlich oder aber langweilig zu werden.

In Hinsicht auf Unterhaltung ist b) die szenische Erzählung im Vorteile. Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser mit erleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen, was er erzählt. Hier ist die Kunstmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatralische Effekte hin. Bei dem Erzählen ad a ist das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewissermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt; der Leser erfährt nicht abstrakt die Sache, sondern sie wird ihm vor das innre Auge gestellt. Natürlich ist es, daß diese Darstellung eine mehr äußerliche sein wird als jene. Der Erzähler bedient sich aller der mimischen Mittel, durch welche der Dramatiker seinen Vorgang vor das äußre Auge und Ohr des Zuschauers stellt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen, der seine Gestalten sieht und ihre Reden hört — aber mittelst des innern Sinnes. Er bedient sich sogar der Licenzen des Dramatikers, z. B. durch die Reden der Gestalten die Vorgeschichte oder Stücke derselben exponieren zu lassen, anstatt sie selbst zu exponieren. Diese Art der Erzählung setzt die Existenz des eigentlichen Dramas voraus; Leute, die davon nichts wüßten, würden sich in dieser Art der Erzählung nicht zu orientieren wissen. Diese Art der Erzählung hat vor der eigentlichen wie vor dem eigentlichen Drama, von welchen beiden sie eine Mischgattung ist, erheblich viel voraus. Sie kann einem weit verwickeltern Plane,

einer weit reichern und mannigfaltigern Komposition gerecht werden und bei weit größrer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen, als die Erzählung unter a und als das Drama. Sie kann kühner sein als beide und hat vor dem eigentlichen Drama noch das voraus, daß der Autor keine Mittelsperson und keiner äußern Anstalten und Apparate bedarf. Er baut sich sein Theater, er malt sich seine Dekorationen, er bläst seine Blitze selbst, er ist sein eigner Theatermeister, und keine Schwierigkeit legt ihm ungefüges reales Baumaterial in den Weg, er muß kein Gewicht, keine Reibung u. s. w. von Körpern berechnen, um sie zu überwinden; er braucht keine fremden Hände zu seinem Bau; und so rasch und ungehindert er wie ein Zauberer entstehen und da sein läßt, was er will, so rasch weiß er es zu entfernen und anderm Platz zu machen. Neben ihm steht weder der Kontrolleur mit der Uhr noch der mit dem Maßstabe, er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. Er schafft sich seine Schauspieler selbst, in denen nichts Selbständiges, nichts Individuelles, das der Maske und den übrigen Absichten des Dichters widerspräche, er schafft sich Schauspieler, die nur sich selbst zu spielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbst schafft er genau ebenso, wie er es braucht. Sein Publikum kommt nicht, um sich selbst zu zeigen oder für sich seine eigne Komödie außer der seinen zu spielen, noch anzusehen, kein Operngucker entführt ihm dessen Aufmerksamkeit, sein Publikum zerstreut sich nicht gegenseitig. Kommt ihm nicht die der seinen vereinte Kraft eines großen Mitdarstellers zu Hilfe, so kann ihm auch kein schlechter seine Sache verderben, und er braucht seinen Beifall mit keinem andern Menschen zu teilen. Er kann, was der Gedanke kann, seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg; für seine Szene giebt es keine physische Unmöglichkeit; er kann, was die Natur

kann und was der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten u. s. w.

Die Erzählung nach a erzählt in der Regel die Dinge in derselben Reihenfolge, in der sie geschehen sind, zuweilen schaltet der Erzähler etwas Frühergeschehenes ein, das Vorhergehende oder auch das Nächstkommende zu erklären. Immer aber ist es der Erzähler, der zu seiner Bequemlichkeit oder um des Verständnisses willen dergleichen thut. Der Erzähler stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar; er muß zugleich seine Erzählung beglaubigen. Hier ein episches Medium, mache es sich nun mehr oder weniger bemerklich. Bei b dagegen fällt dieses Medium als dargestelltes völlig weg; b erzählt nicht nach der Reihenfolge, sondern die Gesichtspunkte der Spannung des Effektes, der idealen Bedeutung (kontrastierende Parodie) bestimmen die Ordnung. b verfährt weit mehr indirekt als a; bei seinen Arrangements giebt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieser Folge? wozu diese Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang selbst beantworten. a muß die letzte wie alle diese Fragen direkt erledigen, b braucht es nicht, denn hier erzählt die Geschichte sozusagen sich selbst, der Gegenstand konterfeit sich selbst wie eine Photographie. Bei a ist die historische Glaublichkeit, der Kredit des Erzählers ein Hauptpunkt; seine Geschichte muß überall bewiesen werden, bei b dominiert nur die ästhetische Zweckmäßigkeit.

Nun existiert noch eine dritte Art c, welche aus der von a und b zusammengesetzt ist und die Vorteile beider vereinigen kann, die psychologische Entwicklung, überhaupt die stete Darstellung innrer und äußrer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemüts, auch die Gedrängtheit von a

mit der detaillierten Mimik, charakteristischen Ausmalung der äußern Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. Diese Art fügt den Reiz des Problematischen zu dem des genauen Durchschauens von Personen und begebenheitlichen Zusammenhängen, sie mischt nach Absicht des Erzählers Handlung und Begebenheit, das Leben des Geistes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, sie erzählt eins, das andre läßt sie den Leser miterleben, wie es dem Zwecke dient. Erfüllt der Erzähler die ihm gestellte Aufgabe, zu unterhalten, so kann er belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen und zerstören, gute Triebe zu stärken, schlechte zu schwächen suchen, raten, warnen, kurz alles, was und wie er will.

Der humoristische Roman aus der Vergangenheit

Es ist die Frage, ob der humoristische Roman nicht das beste seiner Wirkung verliert, wenn er die Gegenwart verläßt und einer länger vergangnen Zeit sich zuwendet. Dies kann der Autor aus zweierlei Absichten thun, erstens um der Gegenwart, die ihm nicht gefällt, ein ideales Vergleichungsbild vorzuhalten, oder zweitens, umgekehrt des Lesers Behagen an der Gegenwart zu befördern, indem er ihr eine vergangne Zeit zur verschönenden Folie giebt. Es sind dies dieselben zwei Richtungen, die auch dem Roman der Gegenwart — sei es nun Absicht des Autors, oder geschehe es unbewußt — eigen sind. Man könnte hinzufügen, daß es noch eine Art des humoristischen Romans gäbe, die mit dem meisten Rechte die ideale genannt werden kann, nämlich die, die nicht eine wirklich dagewesene oder noch vorhandne, sondern eine Welt abspiegelt, die der Autor für eine wünschenswerte hält und gehalten wissen will, und die er abspiegelt, um

auf eine Neugestaltung oder Beßrung der eben bestehenden nach Kräften hinzuwirken.

Aufgaben des heutigen Romandichters

Unsre Zeit hat einen gewissen Ernst und viel Substantielles; das Formelle ist ihr nichts, nicht das Wie, nur das Was interessiert sie, und den Humor verzeiht sie nur dem Ernste, in welchen jener sich mischt. Das Spiel des Humors mit sich selber gilt ihr nichts. Ja der Autor muß sich die Miene geben, als habe er die vollkommne Welt im Sacke und wollte nur erst aufräumen mit dem, was nicht da sein sollte.

Jeremias Gotthelf und Shakespeare

Bei Riehl*) heißt es: „Der Quell der Poesie, der in dem deutschen Hause verborgen ist und nur des Poeten harrt, der den Mosesstab besitzt, um ihn herauszuschlagen. Diese einfachen und doch so großen Motive des deutschen Hauses und der Familie, das sind die Perlen, welche wir in unsrer glänzendsten Litteraturperiode vor die Säue geworfen haben, oder wo sie diese nicht mochten, kam höchstens der hinkende Bote oder ein ähnlicher Kalendermann, um sie aufzuheben und in seinen Schnappsack zu stecken.“ Es wäre nun leicht Stoff gefunden zu Erzählungen dieser Art; man braucht nur die Feinde und Verderber des deutschen Hauses aufzusuchen und durch die in unsrer Macht liegenden Mittel ihnen siegreich zu begegnen. Einen oder wohl auch gar zwei Beiträge habe ich bereits geliefert, ohne daran zu denken, daß es solche waren: „Zwischen Himmel und Erde“ und „Die Heiterethei.“ Die Ähnlichkeit, die Riehl zwischen Shakespeare und

---

*) H. W. Riehl, Die Familie.

Jeremias Gotthelf findet, liegt darin, daß beide die Naturgeschichte der Leidenschaften abhandeln und darin die Mittel zeigen, welche sie tragen, und direkt oder indirekt auf die Mittel hindeuten, welche sie heilen können. Der große Unterschied liegt in den verschiedenen Horizonten beider, dort der weite von allgemein menschlichen Typen des Staats- und des privaten Lebens in wenigstens dem Staatsleben entlehnten Rahmen, und hier das enge spezifisch schweizerische Bauernhaus.

Dickens Pickwickier

Motive, die eigentlich mit dem Charakter nichts zu schaffen haben, wie das Vorurteil Herrn Wellers senior gegen die Witwen, spielen bei Boz eine große Rolle. Sie amüsieren desto mehr; als liebenswürdige Schwächen sind sie zugleich Schmuck und Folie der sonstigen Tüchtigkeit. So ist der Schäfer, auch die Mrs. Weller ganz äußerlich, sie sind sozusagen nur der Phantasie präsentiert, und darin mag ein großer Teil ihrer angenehmen Wirkung liegen. Wären diese beiden Figuren dem Verstande und Gefühle des Lesers nur um etwas näher gebracht, so würden sie einen ganz andern Eindruck machen, es würde das Verkehrte uns beleidigen, statt daß sie uns, wie sie sind, belustigen. Es war in dieses Verhältnis Mr. Wellers, seiner Frau und Styggins eine Spannung zu bringen, wenn es ernster ergründet wurde, aber alle Figuren hätten dabei verloren. So lernen wir sie nur beim Essen und Trinken und im äußern Kostüm kennen. Daher geht es dann mit den Umkehren und Sinnesänderungen desto leichter. Davon auch Jingle und Trotter Beispiele. Getrunken, gegessen wird denn in dem Romane sehr viel; Boz will die Menschheit besonders in ihrer Liebenswürdigkeit und das Leben in seiner Heiterkeit zeigen, und da der Mensch am heitersten, folglich am

liebenswürdigsten beim Essen und Trinken zu sein pflegt, so that er zweckmäßig daran. Man kann sagen: Essen, Trinken, Schwatzen, Redehalten und Prügeln oder Prügelnwollen, darin besteht hauptsächlich das Detail der Pickwickier.

Der demokratische Roman

Der Roman des Heute ist der demokratische, im Gegensatz zum aristokratischen von sonst. Nicht allein der Preis, um den gerungen ward — Landbesitz mit patriarchalischer Tradition, adlige Geburt und Heirat —, sondern auch die Anstrengungen des Ringens hatten dort den ritterlichen Anstrich, dort kämpft mit dem Schicksal nur der ritterliche Mann, alles ist ritterlich; heute und hier ists das abstrakte Geld und das Mittel ist bürgerliche Arbeit; alles ist hier etwas Abstraktes.

Ein epischer Widerspruch beim Bürger

Wenn es sich um neues Handwerkszeug und neue Produziermethoden handelt, so geht der Handwerker äußerst ungern daran, sie zu benutzen. Trägheit, Gewohnheit und wer weiß was — was alles ihn mißtrauisch macht (wohl auch Mangel an Vertrauen auf die eigne Geschicklichkeit); dagegen ist er rasch für jede Neuerung im Staate. Ei nun, gelingt diese nicht, so hat er die Verantwortung nicht zunächst wie in seinem Handwerke, die Folgen, wenn übel, treffen nicht ihn allein. Was sein Handwerk betrifft, das hat mit seiner Phantasie nichts zu thun, da braucht er seinen Verstand, die dort zurückgedrängte Phantasie eignet sich nun an, was außerhalb seines Handwerks liegt. Wie gewiß geht er in seinem Handwerkskalkül, wenn er hingegen an Amerika und Auswandrung denkt, hat er eine ganz andre Art Wahrscheinlichkeitsrechnung.

— Zu den Widersprüchen epischer Natur gehören ferner die sogenannten Handwerkskniffe, die manches unter sich begreifen, was sich mit absoluter Ehrlichkeit nicht unter einen Nenner bringen läßt; zunächst diese kleinen Gaunereien im Kontrast zur Handwerks- und bürgerlichen Ehre, sodann zu dem möglicherweise durchaus rechtschaffnen Charakter des Betreffenden als Mensch. Sodann der Handwerksstolz oder Geschäftsstolz, der es doch ertragen kann, Käufer zu locken. Ähnlich dem Widerspruch zwischen dem natürlichen Streben eines Weibes, unter die Haube zu kommen, und der spröden Sittigkeit, die doch selbst ein ehrbarer Werber und Bräutigam von seiner Auserlesenen fordert. Ein Knochen für Kasuistik, auszumachen, wo hier das Lobenswerte aufhört und das Tadelnswerte beginnt. Drei Mächte: Natur, Sitte (Zeitsitte, Meinung) und wirkliche Sittlichkeit sind hier in fortwährendem Grenzstreite begriffen. — Auch Standestugenden und Standesfehler gehören hierher. An manchen Berufsarten sprechen wir dasselbe als Tugend des Einzelnen an, was an andern ein Fehler heißen würde. So die Keckheit des Soldaten. Hier ist der Mittelpunkt des Urteils „Mut oder Feigheit," danach richtet sich das Urteil. Beim Handelsmann ist das Zentrum der Standesehre die Ehrlichkeit, beim Handwerker Geschicklichkeit. Alles, was auf den Mittelpunkt der speziellen Standesehre sich bezieht, gereicht zum Lobe oder wird wenigstens mit lindem Tadel belegt, der oft noch ein Körnchen Lob enthält. — So sehen wir im Leben immer zwei Zustände wechseln, die sich widersprechen, und denen die Konvention dennoch wechselnd Berechtigung und Platz giebt, den Zustand der Kultur und der Natur. So handelt der Mensch — und muß und soll es — bald als sittliche Person, bald als Naturkraft. Wer einen Krieg wie einen Zweikampf ausfechten wollte, würde als ein Don Quixote erscheinen, wer ein Duell

nach der Weise, die im Kriege zu Recht gilt, als ein roher Wilder. Und der Krieg selber; wie kommts, daß man „Menschlichkeit“ an dem Feldherrn rühmt? Wenn Menschlichkeit rühmenswert, warum Krieg und was mit ihm zusammenhängt nicht ein Gegenstand der Verwünschung? Wenn der unmenschliche Krieg erlaubt ist, warum wird ein Minimum von Unmenschlichkeit gepriesen? — Warum stört uns die Schlauheit, die ein sonst braver Charakter zeigt, nicht in der Freude an ihm? Nur die Güte gewinnt durch solches Zusammenwohnen, sie wird ein Verdienst, wo sich die Mittel zeigen, die ihre Existenz verhindern konnten. Es ist ein Beweis für den Reichtum ihres Grundes, wenn sie sich neben solchem Nachbar erhalten kann. Dann erscheint der Charakter uns auch wahrscheinlicher; nur Güte bei Einfalt erhält etwas Zweideutiges. Der Mensch, der alles in seiner Natur hat, was die ursprüngliche Güte absorbieren oder unmächtig machen könnte, muß ein größres Maß dieser natürlichen Güte besitzen, als ein andrer, dem eben so gut sich zu zeigen, nichts von jener verhindernden Beimischung zu eigen ist



Zum eignen Schaffen



Mein Verfahren beim poetischen Schaffen*)

Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Diese Farbenerscheinung hab ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab ich ein gesättigt Goldgelb, ins Goldbraune spielend; wie Schiller, so hab ich ein strahlendes Karmosin; bei Shakespeare ist jede Szene eine Nüance der besondern Farbe, die das ganze Stück mir hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr ich nicht die Fabel, den novel-

---

*) Zuerst von Gustav Freytag in seiner „Aus dem Arbeitszimmer des Dichters Otto Ludwig" betitelten vorzüglichen Einleitung zur Jankischen Ausgabe (neuerlich auch in den „Gesammelten Aufsätzen von Gustav Freytag" 2. Bd.) dann (vervollständigt) in den von M. Heydrich herausgegebnen „Nachlaßschriften Otto Ludwigs" (1. Bd. S. 134 bis 136) abgedruckt.

listischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebne nur ein toter Buchstabe. Nun geb ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandne mit kritischem Auge ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann such ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Kausalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Instinkt angehört, alles Absicht und Berechnung ist, im ganzen und bis in das einzelne Wort hinein. Da sieht es denn ohngefähr aus, wie ein Hebbelisches Stück, alles ist abstrakt ausgesprochen, jede Verändrung der Situation, jedes Stück Charakterentwicklung gleichsam ein psychologisches Präparat, das Gespräch ist nicht mehr wirkliches Gespräch, sondern eine Reihe von psychologischen und charakteristischen Zügen, pragmatischen und höhern Motiven. Ich könnte es nun so lassen, und vor dem Verstande würde es so besser bestehn als nachher. Auch an zeit-

gemäßen Stellen fehlt es nicht, die dem Publikum gefallen könnten. Aber ich kann mir nicht helfen, dergleichen ist mir kein poetisches Kunstwerk, auch die Hebbelischen Stücke kommen mir immer nur vor wie der rohe Stoff zu einem Kunstwerk, nicht wie ein solches selbst. Es ist noch kein Mensch geworden, es ist ein Gerippe, etwas Fleisch darum, dem man aber die Zusammensetzung und die Natur der halbverdauten Stoffe noch anmerkt; das Psychologische drängt sich noch als Psychologisches auf, überall sieht man die Absicht. Nun mach ich mich an die Ausführung. Das Stück muß aussehen, als wäre es bloß aus dem Instinkt hervorgegangen. Die psychologischen Züge, alles Abstrakte wird in Konkretes verwandelt. Die Person darf nicht mehr abstrakte Bemerkungen über ihre Entwicklungsmomente machen, aus welchen bei Hebbel oft der ganze Dialog besteht, z. B. wie Antonio in der „Julia" beiseite sprechend, völlig abstrakt alle die Momente des Eindrucks von der Erzählung von Julias Tod auf ihn ausspricht, z. B. „Ich glaube, du wünschest, sie sei aus Schmerz über dich gestorben, und dergleichen. Man muß an der Gebärde der Rede, wenn ich so sagen darf, merken, was in der Person vorgeht, aber sie muß es nicht mit dürren Worten sagen, denn wer kann in solchem Zustande solche Bemerkungen über sich machen? Man hört dann eine Marionette und keinen Menschen, eine Figur, die sagt, was der Dichter will, aber nicht, was sie selbst. Es ist das freilich schwer, denn man hat immer zwei Gedankenreihen bei dieser Umwandlung festzuhalten, nämlich erstens die Reden, die der Person natürlich, und die einen Inhalt und Zusammenhang für sich haben, zweitens die psychologischen Entwicklungsmomente, die sozusagen ohne Wissen, ja oft wider den Willen der Figur durch jene hindurchscheinen. Es ist nicht allein technisch schwer, sondern es verlangt auch

wenigstens im Anfang einen schweren Sieg über die Eitelkeit, denn die blendenden Reihenfaden der rohen Stoffe werden zu gebrochnen, die Einfälle verlieren das Pikante, das Raffinierte sieht aus wie das Gewöhnliche. Am schwierigsten ist dies bei leichtern psychologischen Momenten, bei den ersten Keimen innrer Zustände, die dann stetig gesteigert der Person selbst später erst klar werden, manchmal ihr gar nicht klar werden, die die Oberfläche der Rede oft nur so leicht affizieren dürfen, wie ein leises Lüftchen fast unsichtbar die Wellen kräuselt. So ists mit dem Charakterisieren; bei Hebbel erzählen die Personen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten und wissen sich selbst etwas damit, was für ganz eigne Menschen sie sind, während meiner Meinung nach sich der Charakter einer Person ohne ihr Wissen, ja wider ihren Willen zeigen muß, die Personen selber ihren Charakter meist nicht kennen, und indem sie ihren vermeinten schildern wollen, unwillkürlich und ohne es zu wissen, ihren wirklichen schildern müssen. Denn wem, der die Menschen und den Menschen kennt, muß nicht all dies absichtliche, abstrakte Auskramen psychologischer und charakteristischer Züge, die jedem bekannt sind, lächerlich vorkommen? Die Personen soll man für Menschen halten, sie müssen sich also doch einigermaßen als Menschen gebärden. Wenn ein Schicksal auf uns Eindruck machen soll, darf es doch kein Theaterschicksal sein. Solche Charaktere giebt es, die sich und ihre Entwicklungen stets selber beobachten. Warum soll der Dichter nicht auch einen solchen zeichnen? Er darf aber nicht vergessen, daß dieses Sichselbstbeobachten eben ein individueller Zug ist, und kein allgemeiner, den er allen Charakteren beilegen darf. Des Philosophen, des Mannes der Wissenschaft ist es, das Gesetz aus der Fülle seiner Erscheinungen herauszuschälen; des Dichters, das Gesetz wieder hinter der Erscheinung zu verbergen. — So dacht ich in

meiner Isolierung. Meine poetischen Menschen macht ich, wie ich die Menschen kennen gelernt hatte, aber ich dachte wohl halb willkürlich nicht mehr daran, daß das Publikum ja eben aus solchen Menschen besteht, daß der beobachtende Blick, der mit Leichtigkeit durch die absichtlichen und unabsichtlichen Verkleidungen in das Innre dringt, der mehr auf die unwillkürliche Gebärde der Rede merkt, als auf ihren Wortinhalt, wie der Fechter mehr auf seines Gegners Auge, als auf seinen Arm, eine Sonntagskindergabe ist, die sich nicht anbilden, nur ausbilden läßt.

Das Farben- und Formenspektrum

— Nun ist mir das Rätsel meines frühern Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Karmosin. In dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts andres, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebnen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich ins einzelnste zaserten, und eine Menge Detail hineinschwoll in üppigster Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, solange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein

ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangern, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eignen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich geworden ist. Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Gebärde war; nichts andres als der sinnlich angeschaute, tragische Widerspruch; der eine Faktor die Gestalt, die Existenz (der Grund davon), der andre die Gebärde. Der sinnlich angeschaute prägnante Moment, in welchem am schärfsten Kontraste die Einheit erscheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem allgemeinen ausgehe, von den Gesetzen der Gattung, wie sie mir ein sorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erscheinung, jenes Spektrum der Feststellung des Planes oder dem vollständigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht stellt sich mir nun als solches psychologisches oder vielmehr pathologisches Formen- und Farbenspektrum dar, als eine sanfte Existenz in gewaltsamer Gebärde (Zorn in Gestalt von Leiden), — die Agnes als sittige Gestalt in leidenschaftlicher Gebärde. Resignierter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenschaftliches Bedürfnis auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförster, der Judah und die Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethovenischen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend karmosinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Thun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit sich ruhig und passiv verhielten. — Beiläufig: Mir scheint, als ob die Sinnlichkeit der Darstellung, welche

die naiven Dichter, besonders Shakespeare charakterisiert, hauptsächlich Resultat der Kontrastierung sei. Von unten auf zu beginnen, von der ersten und engsten, d. h. auf dem kleinsten Raume vollzognen Synthesis des Allgemeinen und Besondern, vom uneigentlichen Ausdrucke — so ist dieser um so sinnlicher, je größer der Kontrast zwischen Sache und Bild. Zu dem Kontrast in der Metapher ein Beispiel in Romeo: „das Grabmal, das seine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuspeien," der eingesargt gesehen wurde. In dem Worte Marmorkiefern ist der Kontrast zwischen Sache und Bild durch die engste äußre Vereinigung beider gesammelt. Der Kiefer, ein bewegungsfähiges, tierisches Glied, und der Marmor, die schwere tote Naturmasse. Ein andrer Kontrast, der z. B. die Volksbücher so sinnlich wirksam macht, ist der Antagonismus zwischen den hanebüchensten, drastischsten Situationen, den wunderbarsten Erfindungen und der kühlen nüchternen Darstellung in der Sprache. — Künstlerisch trefflich ist der Kontrast des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut sich eine in sich einheitliche Welt aus Kontrasten auf. Die Metapher ist der Baustein dazu.

Gefahren der Reflexion

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau von Ansehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Teile nun zusammenzufassen, zerlege ich sie von neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, so groß, daß mein Überblick nicht

mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewichte mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstande wiederum durch Übung ein lähmendes Übergewicht gegen jene andern Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein notwendiger war, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflektierenden Verstand zu überzeugen. Da nun doch Phantasie und Empfindung noch nicht so geschwächt waren, diese Tyrannei schweigend zu erdulden, schwollen mir meine Pläne ins maßlose an, und fühlte ich bei möglichster Kausalität bis in das kleinste hinein, je mehr der Verstand sich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menschen. Über dem zweck- und ziellosen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Lust und Kraft. Es war ein ähnlicher und entgegengesetzter Irrtum wie der der sentimentalen Dichter, die ihren eignen Affekt an die Stelle des Dargestellten setzen (das Äußerste darin Tells Monolog, wo der Dichter erregt und die Person ruhig ist), die Empfindungen, die die Person haben sollte, selbst haben und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Person geben. So sollten meine Personen den Verstand unmittelbar orientieren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müssen, in den Vorgang selber; der Dialog bestand fast aus lauter Beziehungen auf dieselbe, der Dialog der Personen sollte zugleich eine fortwährende Verständigung zwischen dem Verstande des Dichters und dem des Zuschauers auch über die kleinsten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit diesen Motiven sein; während doch hier Totalität sich an die Totalität des Zuschauers wenden soll.

Apollonius in „Zwischen Himmel und Erde“

Im Apollonius (Zwischen Himmel und Erde) ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft angelegte den andern immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des gebornen sittlichen Hypochondristen — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich andre trinken.

Sommerreise im großen Garten zu Dresden

Auf einem Frühspaziergang im großen Garten kam mir der Gedanke zu einem „Tagebuch während einer Sommerreise im königlichen großen Garten zu Dresden. Von u. s. w. —“ Es würde ein harmloses humoristisches Buch, im fingierten Charakter eines alten närrischen Kauzes von großer Liebenswürdigkeit und gleicher Naivität werden. Begänne mit einem Briefe an einen Freund, an welchen auch die Tagebuchaufsätze gerichtet sind. Im Briefe, was ihn zu der Reise bewogen. Den Abend in einem spießbürgerlichen Bierhaus ist von Reisen die Rede. Den Helden überfällt eine Sehnsucht zu reisen. So soll er doch; er sei reich und habe nichts zu versäumen. Nichts zu versäumen? Er! Nun er schreibt schon seit zwanzig

Jahren jeden Tag zu verschiednen Stunden die Barometer- und Thermometerstände, nebst Richtung des Windes, Beschaffenheit der sichtbaren Atmosphäre, die Sternenstellung u. s. w. auf; das ist eine Gewissenssache geworden. Eine Lücke. Reflexionen über Gewohnheit in Lebendigem und Unlebendigem. Das Verwundern und verschwiegne Lachen u. s. w. bringt ihn auf, daß er in dem Briefe ganz in Leidenschaft gerät, die Leute schlecht macht; sie haben nur für das und das Sinn. Sie würden u. s. w.! Aber bald legt sich die Hitze, und des Schreibers Liebenswürdigkeit zeigt sich in schönster Weise. Er rehabilitiert die vorher Gelästerten und thut wieder zu viel im Guten. Auf dem Nachhausewege fällt ihm ein: unter Umständen ist das Kleine das Große, wie Stifter nachgewiesen, ein Steinchen u. s. w., warum nicht auch solch eine Reise im kleinen, wenn nur recht behandelt. Heimgekommen weckt er Frau, Töchter und Söhne; die Schlafgemächer haben Verbindungsthüren, im Zentrum des gesamten Raumes, wo er allen deutlich werden kann, hält er eine Rede und kündigt seinen Vorsatz an, der nach einigen Widerreden oder vielmehr Einwendungen und verhaltnem Kichern acceptiert wird. Komisch, wie er die Sache mit sanfter aber fester Gewalt betreibt. Einblick in dies Familienleben. Seine sämtlichen Angehörigen haben mehr Welterfahrung und praktischen Verstand als er und übersehen ihn von dieser Seite, aber seine Güte und Liebenswürdigkeit beherrscht alle, ohne daß er weiß, welches der Zauber ist und sich immer darüber täuscht; denn er meint im Gegenteile, sein Verstand, seine Erfahrung, Menschenkenntnis imponiere ihnen. Er errät, meint er, ihre Gedanken und zeigt ihnen das; sie lassen ihn dabei. Seine theoretische Kenntnis des Menschen ist auch groß, aber ihm fehlt gänzlich Kenntnis der Menschen; er mißt alle nach sich und sieht überall Güte und freut sich darüber; er weiß

alles zu entschuldigen, seine Menschenliebe und Menschenachtung sind rührend. Er ist hitzig und dann zu nachgiebig; die jüngste Tochter sagt: Ich will dich böse machen, Väterchen, damit du mir u. s. w. Wieso? Erklärung. Er freut sich nun; sie hat seinen Verstand und Durchblick. Der Leser muß leicht zwischen den Zeilen lesen können. Einmal schreibt er sich in die Hitze über die Verdorbenheit der Zeit gegen früher, dann wieder umgekehrt verteidigt er die Zeit gegen die albernen Ankläger derselben, die nicht wissen, was sie wollen, und erhebt sie auf Kosten frührer Zeiten. Er wird ordentlich persönlich dabei. Nun, was könnt ihr darauf sagen? Nichts. Das wußte ich! Er sieht siegreich umher. Das Tagebuch ist datiert von verschiednen Bänken und Wirtschaften. Das Alltäglichste ist so wichtig als das Wunderbarste, die nächste Nähe wie die weiteste Ferne. In diesem Geiste, nur neu und selbst gesehen — denn das ist die Hauptsache —, er kommt auch hier in hitzigen Streit mit Widersachern, die nicht zugegen, und die er daher zu seinem Jubel auf das tüchtigste abführt. So wird das Gewöhnlichste zum Abenteuer; dabei hat er seine Lust an seinem Bedienten, einem frischen Menschen, der mit allem fertig wird. Er stellt ihn auf die Probe: Und wenn wir nun da wären? und wenn nun das geschähe? — Nein, der Bursch verliert seine Geistesgegenwart nicht; er fällt auf seine Füße, wie man ihn auch werfen mag. Der Leser wird wohl gewahr, daß auch der Diener den Herrn zum besten hat, aber auf die gemütlichste Art und ohne den mindesten Mangel an Achtung; er gehört mit zu der Familie; er hat die lustigsten Einfälle. Nun finden sich noch andre, ihm Fremde zu seiner Gesellschaft; warum nicht? so ists ja auf Reisen, und das gehört zu den Reizen; man ist im Auslande wie eine Familie, dann geht man auseinander und sieht sich vielleicht nie wieder. Nun treten die Töchter

und Söhne und die Fremden scharf modelliert aus dem Rahmen heraus; geschickte Kontrastierung. Das Ganze wird ein verwickelter, spannender Roman. Äußerste Kunst der Anordnung muß die unbefangenste, absichtsloseste Natur scheinen. Es giebt auch pathetische Szenen, aber mit komischen im anziehendsten Wechsel. Eine Botschaft zeigt ihn nahe dem Ruin. Die Fremden sind Liebhaber und Liebhaberinnen seiner Töchter und Söhne. Ein alter Schmerz spielt mit herein; die Fremden sind Kinder des, der ihn einst kränkte, und die nun ihn allmählich mit ihren Eltern versöhnen sollen; dazu die Gefahr des Ruins u. s. w., es zeigt sich zuletzt, daß ein Faden durch das alles geht. Die vorläufige Geschichte der Kinder meldet er gelegentlich in Briefen oder auch gleich in dem großen Tagebuchbriefe. Zuletzt wird er auch noch auf seine Frau eifersüchtig, weil der Liebhaber einer seiner Töchter so lebhaft und viel mit ihr konversiert. Er beobachtet die Leutchen, beschreibt ihr Thun, das den Leser das Wahre ahnen macht, bei eingestreuten Reden, die er selber anders auslegt, je nach einer gleich im Anfang vorgebildeten Meinung, mit der er alles, was er gewahr wird, in Harmonie zwingt und dadurch in seinem Vorurteile noch bestärkt wird. Manches wird ihm nur verblümt, als mit andern geschehen oder geschehend, die Lage der Leutchen als die Lage andrer vorgetragen, doch immer so, daß der Leser es versteht; so wird bald analytisch bald synthetisch das Ganze aufgebaut. Er hat ein unbedingtes Vertrauen zu den Seinen; das hat er ihnen von Anfang gezeigt und wirklich sie so gezwungen, sein Vertrauen immer durch ihre Handlungsweise zu rechtfertigen, was auch nun geschieht. Wie die Sache zu deutlich daliegt — aber noch das Ende fehlt —, da beginnt er zu ahnen, da thut er sich auf seine Durchsicht was zu gute und meint zuletzt noch, alles gemacht zu haben. Er findet vielleicht, an

einen hier kürzlich vorgefallnen Selbstmord denkend, einen jungen Menschen auf einer Bank am Bache, der ihm verzweifelt erscheint. Er nimmt sich in der Meinung, der will sich ertränken, hört immer Andeutungen darauf, die er beantwortet: Nichts da Herr! u. s. w., des Jungen mit seiner ganzen Menschenliebe an, wobei er immer auf die Menschen räsonniert, ein steter Widerspruch in ihm, er läßt ihn diesen Tag nicht von sich. Obgleich der nicht ans Ertränken dachte, thut doch der Held die beste Wirkung auf ihn. Vielleicht ist eben das das Anliegen des jungen Menschen? der die Heirat nicht will, ohne die Leute zu kennen, und der nun nachgiebt, da er vielleicht ein ungünstiges Vorurteil durch Kennenlernen verliert. So wäre es vielleicht besser, wenn des Helden Menschenliebe und Trieb zum Helfen, seine Heiterkeit u. s. w. die ganze Gesellschaft selbst zusammenbrächte. Es wäre das besser, als wenn die Töchter es hinter seinem Rücken leiteten — im Gegenteil, sie müßten ihn noch bitten, jene zu entfernen, laufen zu lassen. Kennt ihr sie? Nein. Bald aber kommt es ihm doch so vor. Er belauscht einige Gespräche, die alleinstehend nichts verraten und nur spannen; vielleicht lauscht der vermeintlich Gerettete mit (nicht eigentlich lauscht; sie sind zufällig Zeugen); auf diesen scheint die Sache ebenfalls Eindruck zu machen, wie der Leser merkt, der nicht dieselbe Erklärung bei der Hand hat, wie der Held. Zwei junge Leute stört er im Duell und bringt sie auseinander, ja versöhnt sie endlich, da er sie nicht von sich läßt. Der scheinbare Selbstmörder ist vielleicht gekommen, das Duell zu hindern; er will deshalb nicht beim Helden bleiben, der ihm nun folgt und ihn nicht läßt, bis er zuletzt als Psychologe — sein Steckenpferd — an dessen Benehmen merkt, er ist „der Menschheit wieder geschenkt.“ Vielleicht ist ja er von seiner Sorge befreit, aus einem Kausalgrund der Geschichte werde darauf

15*

gewiesen. Wie der Held das Duell verhindert — wo der Selbstmörder bei der Dame, die ihn im Auftrag nicht losläßt —, will dieser nun beobachten, verständigt sich mit dem Helden, daß er nicht zu reden braucht, um unerkannt zu bleiben. Die Duellanten sinds und seine Tochter, die nicht entscheidet, weil; zuletzt bringt sie der Held dahin, die Dame wählen lassen zu wollen, die er nicht kennt; er wills machen, oder der Selbstmörder soll es. Nun muß er fast glauben, seine Frau ist der Zankapfel — nicht alt. Nun gerät er selbst in Rage. Nun macht der Held vom Anfang seine Kombinationen, die wunderlichsten Romane, und danach seine Pläne, alles zu schlichten.

Gelingt es nun, die Sache so zu behandeln, daß dem Leser selbst vorkommt, als habe er eine Reise mitgemacht, so ist das desto besser. Der Held hat übrigens viele Kenntnisse. Eine Hauptsache, daß, obgleich er sozusagen der Düpierte, er doch nie gering werden oder in des Lesers Augen verlieren darf. Vielmehr, je mehr er der ist, desto mehr müssen wir durch sein Benehmen gezwungen werden, ihn hochzuachten und stets unter allen Verhältnissen ihn zu lieben.

Also Leitfaden bei Erfindung der Begebenheit. Warum verbirgt man ihm die Liebe — die übrigens keine geschloßne, weil die Mädchen ohne Vater nicht für sich ja sagen. Wenn der Vater genehmigt. Warum aber ist das die Frage? Es muß etwas in der Vergangenheit liegen, warum die Liebhaber sich ihm nicht nennen, sondern erst unbekannt nähern. Nun muß etwas geschehen, wodurch sie seine Dankbarkeit verdienen, etwas, wodurch sie sich als andre erweisen, als er aus vorhin angedeutetem Grunde geneigt ist sie zu halten. Vielleicht hat er in seinem Herzen schon im voraus vergeben, was er sagt, indem er diese Vorgeschichte exponiert, aber sie wagen nicht, das zu glauben, und von diesem Punkte hat er selbst seiner

Familie noch nie gesprochen, was auch diese geneigt macht, an sein Nichtvergeben zu glauben.

Ob der jugendliche Held durch die Bravheit und Arglosigkeit des Hauptbelden gerührt und beschämt, diesen weiter zu täuschen, ihm die Komödie gesteht? Kontrast des wahren Verhaltens mit des Haupthelden Meinung von seinem Scharfsinn, und wie er durch Bewundrung dieses bei sich selbst in Kredit erhalten wird und in seiner Dankbarkeit dafür sich erhält. — Der Roman könnte zugleich (scheinbar) in Italien und wer weiß wo noch sonst spielen. Vielleicht in Amerika, Indien und am Kap der guten Hoffnung. Fremdeste Sitten und Landschaften!

Eine Künstlergeschichte

Die Anekdote von Haydn: „Wie kommts nur, daß Ihre Kirchenmusiken alle so lustig sind?“ Haydn: „Ja schauns, wenn ich an meinen Gott denke, da jubelts allemal in mir“ (oder so ähnlich!) in eine kleine Novelle umgesetzt, worin die Angstfrömmigkeit, die immer einen Etiketteverstoß zu begehen fürchtet und die eigne Unliebenswürdigkeit, den eignen Hochmut auf ihren Gott überträgt, in ihrer Christunähnlichkeit der wahren Haydnischen Frömmigkeit zur Folie untergelegt wird. Seine Neidlosigkeit, der Charakter seiner Kompositionsweise. Dabei müßte die ganze Novelle sozusagen von Haydn oder in Haydnischer naiver, schlichter, heitrer Grazie gesetzt sein; sie muß ein Echo der Wirkung Haydnischer Musik werden. Durchaus nicht auf Spannung oder sonst Drastik berechnet, sondern wie ein Haydnisches Allegro mit Adagiosätzen, gedankenhaft über ein gewisses Thema in Wiederkehr in selber und veränderter Gestalt. Die Kunst ein heiter Gottgeschenk, davon die Zinsen in der Erheitrung, Tröstung, Erhebung u. s. w., kurz in wohlthätigen Wirkungen

auf die Mitmenschen bezahlt; das ist die Religion des echten Künstlers, eines Haydn. Die Verwirrung der geckischen Eitelkeit und der künstlerischen Hypochondrie, alle falschen Mittel erscheinen absorbiert.

Hindernisse und Vorbedingungen für einen Roman

Man muß seiner Kunst und seinem Vermögen etwas zutrauen. Ich muß sehen, daß ich meine neue Theorie der Erzählung auf wenige und einfache Grundregeln zurückführe, in welchen die andern enthalten sind. Gesteigerte Wirklichkeit und damit Steigerung der Wirkung. Allein ich werde mehr zu vergessen haben, als zuzulernen. Vergessen muß ich das Streben nach idealer Komposition, das heißt das Absichtliche, unter welchem jetzt das mir Wichtigere leiden könnte; das Mühen um ideale typische Charakteristik, die Einheit der Leidenschaft, der Situation, des Motivs, des Totaleindrucks, die spezifisch dramatische Charakteristik, die auf das Handeln, also auf Darstellung der handelnden Mächte, der handelnden ethischen Seite des Charakters, desgleichen auf die primitiven Motive geht. Dann muß ich vergessen die Ängstlichkeit, mit der ich, was mir einfiel, prüfte, ob es einer ganzen Schar von Erforderniſſen genugthat, das Mißtrauen auf meine Detaillierkunst. Ich darf nicht mehr mich vor dem Ungewöhnlichen fürchten. — Ich muß wieder unmittelbar zu Werke gehen wie sonst. Mühsam zusammenreflektierte Charaktere sind sehr schwer in Bewegung zu bringen und behalten etwas Automatenartiges. Hier kommen wir immer wieder ins dramatische Geleise, das wir ja eben verlassen müssen. Die Konzeptionen können äußerst einfach sein, und die ganze Ausmalung lediglich durch Behabedetail bewerkstelligt. Der dramatische und der tragische Widerspruch im Charakter ist (für die Erzählung) nicht nötig. — Noch

etwas, das ich zu vergessen, ja aus dem unmittelbaren Gefühl wegzuwischen habe, ist die Rücksicht auf Konzentration der Zeit und Sammlung des Ortes — im Romane, wo ich mich nunmehr bewegen will, nicht allein unnütz, sondern geradezu schädlich. Der einfachste Einfall, der mir kommt, ist schon von jener Rücksicht episch verkümmert, ehe ich mich warnen kann. Auch Zeit- und Ortwechsel muß beitragen, dem Romanhelden das Imposante nehmen zu helfen und es der Welt zu geben. —

Es scheint ein Widerspruch, daß ich an Dramen wie „Narciß“ das Vorwiegen der Kombination und das Streben, den dramatischen Effekt auf künstliche Kombination zu bauen, tadle und im Roman verlange, daß die Kombination der Begebenheiten als das Leitende erscheinen soll. Muß nicht das Substanzhafte, Notwendige hier wie dort vorwiegen? Jawohl. Aber einmal liegt das Substanzhafte des Romans, das Notwendige auf seiten der Situation, des Begebenheitlichen, dort aber auf der innern, der geistigen ethischen Seite. Wenn im Drama soviel Kombination, so bleibt kein Raum für die Existenz; der Fehler ist eben, daß ein episches Kunstmittel in das Drama eingeschwärzt ist. Im Roman wird nicht in der Begebenheit und nur dadurch, daß sie erzählt wird, der Charakter des Helden gezeichnet, sein Thun und Leiden ist nicht wie im Drama das Ereignis selbst, sondern geht, von diesem getrieben, neben dem Ereignis her. Ein Ereignis und einen Charakter, der dies Ereignis nicht macht, genügend nebeneinander zu individualisieren ist der Raum des Dramas zu eng. Nicht aber der Raum, den der Roman einnehmen darf; abgesehen davon, daß, wenn es auch möglich wäre, jenes Nebeneinander im Drama genügend durchzuführen, das heißt in Romanesweise, auch die eigentümliche Spannungskraft des Dramas in dieser Behandlung fehlen würde. Also

im Roman ist jenes Nebeneinander und das Bedingtsein des Helden wie der Begebenheit, ohne gleiches und überwiegendes Bedingtsein der Begebenheit (Ereignisses) durch den Helden eben die Forderung. Dort ist der ethische Charakter des Helden die Hauptsache, das Treibende, daher müssen wir ihn genau kennen lernen, um diese Notwendigkeit zu begreifen; hier ist die Begebenheit die Hauptsache, und wir müssen als Notwendigkeit empfinden, daß der Held sich von ihr treiben läßt. Der Romanheld muß daher mehr äußerlich, in kleinen Zügen gezeichnet sein, das Detail in seiner Zeichnung überherrschend sein, wenn etwas von Individualität in ihm zur Anschauung kommen soll, da nicht das eine, womit er initiierend das Ereignis ins Dasein stößt, sondern die vielen Punkte, an welchen die Begebenheit in seinen Mechanismus greift, ihn zu bewegen, die Konstruktionspunkte seines Charakters sind. Dazu gehört, wenn es nicht absichtlich erscheinen soll, ein weiter Raum. — — —

Mein Verhältnis zum „provinziellen“ historischen Roman

Nun versteh ich erst ganz die Ausstellungen, die man gegen meine Sachen macht, man begreife nicht, wie die Menschen so seien, es fehle ihnen der Boden, der die menschliche Natur (allgemeine) ebenso modifiziere. Und wirklich! diese Erbförster, Weiler, alte Nettenmair, Heiterethei sind Figuren, die durchaus in einen gewissen individuellen Raum und in ebensolche Zeit gehören und sind in diesem Sinne prächtige Figuren für den provinziellen historischen Roman — wie ich diesen definierte.

Freilich ist die Kenntnis der allgemeinen Menschennatur (und diese ist für das Drama maßgeblich) und

ihrer Erscheinung, Temperamente, Leidenschaften der Grund der Charakterproduktion; dazu gehört aber das Studium einer besondern, provinziellen Natur bis in ihr Tiefstes, wo Menschengeschichte, Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beschäftigung, Tradition, Geschichte, Sage, Konfession, Bildungsstand u. s. w. einander gegenseitig erklären; jene Kenntnis und diese verhalten sich wie das Studium des Arztes u. s. w. auf der Universität und die medizinische Praxis. Dann wird lebendige Historie, was sonst nur grelle Tapetenbilder abgiebt.

Für einen künftigen Volksroman

Ich werde mir meine Arbeit sehr erleichtern, wenn ich mich gewöhne, den Schwerpunkt der novellistischen Darstellung nicht mehr in die Charaktere und ihre Entwicklung zu legen, was denn überhaupt mehr der dramatischen Poesie zukommt. Die Begebenheit muß die Hauptsache werden. Ein Äußres, einen Besitz, sozusagen als Ziel oder Lohn zu erreichen oder andre zu hindern, dies zu erreichen, setzen sich eine Anzahl der verschiedensten, in Rang, Bildung, Stand, Geschlecht, Alter, Charakter, Temperament, Gesinnung, Kraft, Eifer mit einander kontrastierende Menschen in Bewegung, ein Kampf, der mit dem Siege eines oder eines Teiles der Bewerber und der Unfähigkeit der andern, den Besitz weiter streitig zu machen, also mit einem Zurruhekommen der erregten Kräfte (und damit der Sympathie des Lesers, die zu gewinnen die endlichen Sieger von Anfang angelegt) endet. Nun sei dieser Besitz ein individueller, benannter oder ein allgemeiner, wie im biographischen Romane. Hier ist das Allgemeine, was wir Lebensglück, unabhängige Stellung, häusliches Glück, Anerkennung, Wirkungskreis u. s. w. nennen, der Besitz, der dem Helden als

endlicher Lohn für Kämpfe und Leiden zu teil wird. Der Mannigfaltigkeit der Mitspielenden entspricht eine Mannigfaltigkeit der Szene: Land, Stadt, Hütte, Palast, Norden, Süden, Gebirg, Thal; ebenso der Hintergründe: Friede, Krieg, die verschiedensten politischen Stimmungen; Traditionen. Und ebenso entwickeln sich an den Mitspielenden die verschiedensten Seelenzustände und Körperzustände: Wahnsinn, Trunkenheit, Blödsinn, Gewissensleiden, Geisterfurcht, Lust, Schmerz u. s. w. und Eigenschaften: Mut, Verwegenheit, Furchtlosigkeit, Energie, Indolenz, Treue, Hinterlist. Darein klingen Sagen, Volkslieder u. s. w.

Immer wird ceteris paribus das Buch mehr Glück machen, in welchem die angenehmen Ingredienzien der Sympathie überwiegen; wenn uns ein guter Teil der Personen gefällt; wenn im ganzen Kraft, Güte, Edelmut das Entgegengesetzte überwiegt; sittliche Gerechtigkeit das Ganze ordnet; wenn nicht Schlechtigkeit und Schwäche in denselben Personen Ekel erregt und die gutmütige Schwäche durch komische Darstellung gehoben wird.

Die Hauptschwierigkeiten finde ich jetzt im Dialoge, in dem Teil der Darstellung, der mir, als ich anfing zu schriftstellern, der leichteste war. Ich fürchte mich immer, meine Leute über ihre Bildung sprechen zu lassen und gleichwohl nicht allen Gehalt an die Wahrheit des Lebens hinzugeben. Den Grund finde ich darin, daß der Bildungsgrad der Personen in meinen letzten Arbeiten nicht bloß ein äußres Charakteristikum, sondern ein zur Motivierung des Ganzen wesentliches Moment ausmachte. Nun trat allerdings ein Bruch ein. Ließ ich die Personen über ihre Bildung hinaus sprechen, so hob ich die Notwendigkeit ihres Thuns auf, die pragmatische Wahrheit; hielt ich diese letztre fest, so mußte der Dialog es durch Gehaltlosigkeit entgelten. Ich mußte daher nach Seelenzuständen suchen,

deren Äußerungen naturgemäß poetischen Gehalt zuließen, gewaltsam erhöhte durch Leidenschaft und Situation. Den Fehler, daß der Gehalt der Reden der Substanz des Handelnden widerspricht, findet man bei allen Dickensschen Volksfiguren. Sie sind mehr Abstraktionen als wirkliche Menschen, daher haben sie keine Zurechnungsfähigkeit. Soviel ich weiß, ist Goethe der einzige, der die Abstraktion so ganz mit individuell menschlichem Gehalt zu sättigen wußte, daß seine poetischen Personen die Vorzüge von beiden haben, ohne die Mängel beider. Am schlimmsten ist es bei Schiller; so oft er versucht, seinen Abstraktionen menschlichen Inhalt zu geben, hebt er die Abstraktion auf, weil der menschliche Inhalt, den er ihr geben will, ihr widerspricht. Am auffallendsten und häufigsten wird dieser Mangel im Wallenstein sichtbar und besonders in Wallenstein selbst. Nicht allein ist der Wallenstein sich selbst unklar, er ist es auch dem Dichter.

Zum „Tollen Heinrich" oder „Das Wirtshaus am Rhein"

Bei meinem „Wirtshaus am Rhein" wird mir dieser Unterschied [des Dramatischen und Epischen] recht deutlich. Das natürlichste ist, die Schuld der Heldin als reinen, schlanken Wankelmut anzusehen. In Shakespeares Weise müßte die Tragödie nun nicht das Schicksal einer gewissen Person, die durch einen Akt des Wankelmuts untergeht, sondern überhaupt das Schicksal des Wankelmuts darstellen. Was ist das Schicksal des Wankelmuts? Das, daß am Ende kein Mensch mehr seine Existenz an die des Wankelmütigen anknüpfen mag, daß die Person, welche bald den einen bald den andern vorzog, zuletzt keine Wahl mehr hat. Dazu, weil jede Charaktereigenschaft durch Gehenlassen,

Gewährenlassen wächst, daß sie immer wankelmütiger wird, immer schneller wechselt, bis entweder niemand mehr zum Gegenstande dieses Wechselns sich hergiebt oder der, an den sie sich durch Bande gebunden, die die Treupflicht einschließen, sie dafür straft, wobei sie innerlich schon durch die Gebundenheit leidet. Um die einmal erfundne Geschichte nicht wegwerfen zu müssen, muß man nun schon nach einer bedingtern Formel der Schuld sich umsehen und die Hauptbedingung zum treibenden Motive des Charakters und Hauptmotive des Stückes machen. Die Heldin (Lotte) giebt sich einer neuen Liebe hin, während die alte noch lebt und mehr Lebenskraft hat als die neue. Sie geht mit einem zweiten Manne ein bindendes Verhältnis ein, da das mit dem ersten eingegangne noch am Leben. Sie giebt sich einem zweiten Manne hin, da sie noch das Eigentum des ersten. Sie giebt ihren Schwur zum zweitenmal. Die Gewissenhaftigkeit ist halb unterdrückt, gegen sie im Kampfe gewinnt die Sinnlichkeit den Ausdruck der Frivolität. Sie zieht gegen die Gewissenhaftigkeit, gegen die Treue, gegen alles Gemütsleben als gegen eine Illusion zu Felde. Sie muß also einen Mangel an Selbstkenntnis und Vorsicht haben und einen Überfluß an Liebesbedürfnis. Sie muß ein Gegenwartsmensch sein. Gleicher Art Liebe kann kein Mensch gegen zwei Individuen hegen, die eine kann also eine Gemüts-, die andre eine sinnliche Liebe sein, die jene für den Moment verdunkelt. Da die Gemütsliebe die stärkere, muß sie mehr Gemüt haben als Sinnlichkeit, aber sie muß doch viel Sinnlichkeit haben, weil die sinnliche die Gemütsliebe wenigstens für den Moment verdunkeln kann. Der Gewissensvorwurf der alten Liebe verdirbt den Genuß der neuen. Sie muß jene also halb wissentlich sich verdunkeln, um diese zu genießen, muß sich weiß machen, jene existiere gar nicht, oder sie habe ein Recht, sie nicht zu haben; sie ver-

leumdet sie, will sie im Licht einer Jugendthorheit betrachten, einer Illusion, ebenso das Gemütsleben, worauf sie basiert ist. Ordentlich aus Trotz gegen sie wirft sie sich der neuen gewaltsam in den Arm. Es hilft ihr, daß sie einige Ursache hat, die Untreue von sich ab auf den ersten Geliebten zu werfen, und sie sucht darin eine Berechtigung, um gleichsam aus gerechter Vergeltung diesen zu vergessen und einem andern zu gehören. Das geschieht mit der ihr eignen Leidenschaftlichkeit und Trotz. Dazu kommt das dämonisch-sinnliche Wesen des neuen Geliebten, seine sinnliche Gegenwart. Ihre Hauptschuld ist die absichtliche Selbsttäuschung, was ihre Base warnend ausspricht. Das Ganze der Kampf zwischen Gemüt und Sinnlichkeit in und außer ihr; denn die beiden Geliebten verhalten sich zu einander wie die Art Liebe, die sie zu erregen fähig, wie Sinnlichkeit und Gemüt. Damit sind die drei Personen charakterisiert. Sie hat Sinnlichkeit, aber mehr Gemüt. Der Heinrich ist wie einer, der eine Gemütsliebe entzünden kann, selbst Gemüt, der Wachtmeister einer, der die Sinnlichkeit eines Mädchens erregen kann, also selbst der Ausdruck der Sinnlichkeit. Er liebt die Lotte selbst sinnlich, wie er nicht anders kann, Heinrich mit dem Gemüt. Also muß die Eifersucht des Wachtmeisters eine sinnliche sein; er beneidet dem Heinrich die sinnlichen Genüsse, die Lotte geben kann, Heinrich beneidet ihm das Gemüt der Lotte. So muß ihr Äußres sich verhalten, so die Ausbrüche ihrer Leidenschaft. Lotte ist so, daß sie eine sinnliche und eine gemütliche Leidenschaft einflößen kann. Im Anfang spricht die erregte Sinnlichkeit aus ihr, dann immer siegender das Gemüt. Erst ist das Gemüt gewaltsam unterdrückt, die Sinnlichkeit forciert sich, jenes vollends niederzukämpfen; die Sinnlichkeit hat das Gemüt nicht gänzlich unterwerfen können, das wieder erregte Gemüt wird völlig über die Sinnlichkeit Herr.

Die Sinnlichkeit gab ihr erst frivolen Haß und Hohn gegen das Gemüt, weil dies ein kämpfender Gegner; das Gemüt erachtet dann die Sinnlichkeit als einen Niedergeworfnen, von dem nichts mehr zu befürchten ist. Also drei Stationen. Die Sinnlichkeit im Vorteil gegen das Gemüt, mit den Waffen und Trotz der Frivolität dasselbe für besiegt haltend. Das Gemüt, durch den äußern Bündner, Heinrichs Anwesenheit und Liebe gestärkt, erhebt sich immer mächtiger. Das Gemüt Sieger, die Sinnlichkeit machtlos.

Der Wachtmeister witzelt über Heinrichs Gemütsliebe, die er nicht begreift und für Spielerei, für Einbildung hält, Mondscheindinge. Aus Lottens Beschreibung ihrer Empfindungen, die ihr Heinrich erregte und nun der Wachtmeister erregt, muß klar zu sehen sein, daß jenes gemütliche, dieses sinnliche Gefühle. Jeder beruft sich auf den Schwur. Heinrich will sie nicht allein besitzen, und zwar ihre Liebe, ohne ihre Liebe besitzt er sie nicht, er will sie auch von jenem retten. Der Wachtmeister will sie besitzen als Ding, und wenn sie ihn haßt, desto besser, so ist sein Genuß zugleich Rachegenuß.

So mag immer das Ganze wie ein Triumph der Seelenliebe aussehn, zuletzt der Liebe über den Haß; das Gefühl des verschuldeten Untergangs macht doch das Ganze tragisch. Erst meint sie: Heinrichs, das ist keine Liebe, dann aber, des Wachtmeisters sei keine. Nur darf dieser Kontrast nicht zu abstrakt sein, die Figuren müssen Menschen sein, keine bloßen Begriffsschemen.

Zum „Marino Falieri"

Im Marino Falieri die Unverträglichkeit des Naturells des Helden mit der Stellung eines Dogen. Er ist ein rascher Soldat, als Feldherr ans Befehlen und Gehorsamnden gewöhnt, rücksichtslos umgreifend,

aus Natur; nun ist seine Aufgabe, ein feiner Diplomat, ein bloßer Repräsentant zu sein, der klug das Muß zum Wollen zu machen versteht, ehe es noch als Muß auftritt. Von lauter Intrigants, berechnenden Kaufleuten-Staatsmännern umgeben, die eifersüchtig das Palladium der Aristokratie bewachen gegen einen Dogen, der mehr als eine Puppe sein will, müßte er der Klügste, Verstellendste, Berechnendste sein. Aber er verbirgt sich nicht, er kann es nicht und mag es nicht; als er durch das Volk den Adel zu dämpfen die Aussicht hat, verdirbt ers auch mit dem Volke. Er trägt den angebornen Souverän aus dem Lager in die heterogensten Verhältnisse hinein. In den Künsten, die hier die zweckmäßigen, ist er ein Fremdling, und so ist er bei aller Kraft seines Wesens, bei aller Kühnheit und Thatkraft hilflos. Er ist kein Demagoge, kein Sieger durch Rede. Sein Stolz sieht den Thron als ihm gebührend an. Da er sich seiner Natur gemäß unwillkürlich als Souverän benimmt, erregt er den Verdacht, sich zum Souverän machen zu wollen — eine Furcht, die genug Belege im historischen Boden findet —, und dieser Verdacht, an seinem eignen Thun wachsend, zwingt endlich seine Natur, die Souveränität wirklich zu erstreben, in welchem Bemühen er scheitert, da wiederum sein Naturell der Aufgabe nicht gewachsen ist, und er das Volk durch dasselbe Benehmen an sich irre macht, was die Nobili zu seinen Feinden, und zu seinen glücklichen Feinden gemacht hat. Er kann niemand gewinnen, kann nicht schmeicheln. In demselben Maße oder vielmehr noch mehr, als er durch seine Natur den Feinden gegenüber verliert, muß er durch sie gewinnen und in seiner männlichen, stolzen, geraden Weise auf das schönste über den feigen Schleichern und in seiner Ritterlichkeit über den Berechnern stehen. Seine Liebe, in der wiederum sein hohes Selbstgefühl sich zeigt, und im Verfolge dann

sein Jünglingsvertrauen, seine Unverdorbenheit und edle Ritterlichkeit, sein wahres, tiefes Gefühl, ist eine neue Unklugheit, in welcher er den Feinden erwünschte Blößen giebt. Generalnenner seiner Natur ist eine Jünglingshaftigkeit und so die elementarste Formel des tragischen Widerspruchs in ihm, daß seine Aufgabe ist, die Tugenden seines Alters zu zeigen und seine Natur eine Jünglingsnatur; seine Jünglingstugenden werden in seiner Lage zu ebensoviel Fehlern. Ihm gegenüber steht nun wirkliches und künstliches Alter. Seine Gegner alle haben bloß die Tugenden des Alters übertrieben — gänzliches Überlebthaben alles idealen Gefühles. Des alten Jünglings absoluter Gegensatz ist der junge Greis Steno. Die Liebe ist nun bloß das Medium, die Stelle, an der er beleidigt wird. Seine Jünglingsnatur hat er sich erhalten in Mäßigkeit und männischem Thun und Leben, während seine Gegner aus dem Mischkelch der Laster aller Welt mit vollen Zügen tranken, bis sie satt und blasiert waren und nur die Selbstsucht übrig behielten. Seine Strenge, sein Verlangen, alle Welt solle seine Liebe ehren, wie er, bringt die Nichtachtung hervor, die Steno zeigt, diese steigert seinen Zorn zu der unverhältnismäßigen Strafe, die den Steno zu seinem Todfeinde macht und den ganzen Adel zu Verdacht aufregt. „Deshalb hat er geheiratet.“ Nun wird er von diesem heimlich entwaffnet, wozu er selbst in seinem Gefühle der Unentbehrlichkeit hilft; Steno will ihn am zartesten Punkte packen und verführt deshalb die Kammerfrau von Falieris Gemahlin. Oder sie ist das schon, aber sie muß ihm dienen, den Schein einer glücklichen Bewerbung bei der Dogaressa zu schaffen. Dabei wird sie selbst eifersüchtig. Wie Marino Falieri entwaffnet ist, lassen nun die Nobili ihrer Rache den Lauf, doch immer mit klügster Beibehaltung der Form von Billigkeit und Recht; die Machinationen Stenos

gegen die Ehre der Dogaressa geben den Vorwand dazu. Falieri sieht sich nun in den Schlingen der Füchse und brüllt und kämpft vergebens wie ein Löwe, sein Wüten zieht nur das Netz fester um ihn. Seine Ehre auf das ärgste angetastet in seiner Liebe; da zeigt sich die Aussicht, durch das Volk die Nobili zu strafen. Aber sein Naturell, das nun auch noch zum höchsten gereizt ist, verdirbt es auch mit dem Volke; sein Jünglingsvertrauen meint es dennoch siegend zu enden und erliegt; aber nicht sein Stolz. Er erleichtert so noch den Feinden, ihn am Leben zu packen. Der Dogaressa Schuld liegt darin, daß sie ebenfalls in die Schlinge läuft. Hat sie mit Steno eine Zusammenkunft gehabt — taktlos —, um ihn zu bewegen, von seinem Vorhaben zu lassen? welche Zusammenkunft dann Steno benutzt, ihr ein andres Gesicht zu geben?

Falieri, der um eines Feldzugs willen sein junges Weib hatte verlassen müssen, wird rückkehrend Doge, weil man ihn bereits fürchtet. Dann nehmen wir den Widerspruch zwischen der Aufgabe, die er als Doge hat, und der Unzulänglichkeit, ihr zu genügen, wahr, da sein Naturell der reine Gegensatz zu der Forderung des Amtes, so wäre es seine erste Schuld, daß er Doge wird. Die andre, daß er ein junges Mädchen heiratet, um welche Steno sich zuvor nicht unglücklich bewarb. Sein ganzes übriges Thun setzt die Schuld fort, und diese wie jenes flösse aus seinem Naturell, das einmal dem, was er sich aus diesem Naturell als Aufgabe gesetzt, unveränderlich nachlebt. Nun muß er aber nicht immer der Rasende sein. Seine ruhige Stellung charakterisiert die hohe Meinung an sich, die Verachtung der Staatskrämer, das Selbstgefühl des Soldaten. Man müßte ihn wirklich handelnd zeigen als Aristokraten, in der Niederdrückung des Aufstandes, bei welchem der Zustand der Republik, das wachsende Selbstgefühl der Plebejer, die Verdorbenheit und Ent-

nervtheit der Patrizier und der gegenseitige Haß und Verachtung zu Tage träte. Man müßte die Schmeichelei sehen und das arglistige Einfangen des Retters durch die Patrizier; ihre Furcht. Die Gefahr Falieris, wie er, den Adel und Bürger gleich hassen, in eine Stellung tritt, der weder sein Naturell noch seine Praxis gewachsen. Auch die Werbung des neuen Dogen; sein Selbstgefühl und Verachtung des Rivalen. Das Herrschen, nicht Sichbequemen ist sein Naturell. So tritt er auch vor die Verschworenen. Er will keine Bedingung annehmen. Aristokrat, Soldat, alter Jüngling, Feldherr, der Retter Venedigs. Steno ist im Anfange nur voll Neid gegen Falieri, mit Selbsthohn stachelt er sich. Das könnte er auch sein. Aber das alles wieder so, als wär es nicht sein Ernst. Er ist aber bedeutender angelegt als die übrigen Nobili und spielt namentlich mit den jüngern Nobili. Ebenso ärgert ihn dann der Dogaressa Anschmiegen und des Dogen Heldenliebe und seine Ritterlichkeit. Er wills ihm ein wenig versalzen. Was? sind wir Schranzen? Zugleich ist ers hauptsächlich, der das Gefährliche in Falieris Lage beleuchtet. Ei was? Die Ratte ist gefangen. Er ist nicht der Mann dazu; die Motive der Zehn bei der Wahl, die Unmöglichkeit, daß der Soldat zum repräsentierenden Diplomaten wird. Steno ist gespannt, ob er sich fangen lassen wird. Richtig! Also etwa Aufruhr, Exposition. Mutlosigkeit der Nobili. Falieris Gewalt. Der Erfolg Falieris über die Rebellen vielleicht erzählt. Hier zeigt sich neue Gefahr in der Gewalt des Dogen über die Gemüter. Nun Falieri den Aufstand zu enden ab. Steno, Chorus. Erst Neid; dann die Rede von der Dogenwahl. Ob ers annimmt? Motive der Zehn. Unzulänglichkeit Falieris zu der Aufgabe. Nun kommt Falieri wieder. Die Wahl wird ihm angekündigt. Steno: Was die Wette? Die Maus ist gefangen. Nein u. s. w.

Falieri nimmt an. Von der Freierei. Warnung des Prokurators. Selbstgefühl. — Steno nun wegen des Dogen Liebe und Glück bei den Frauen. Neuer Neid. Er möchte ihm ein Bein stellen. Blasiertheit doch.

Oder es ist schon die Heirat fertig? Daß Dogenwerden und Hochzeit zugleich gefeiert werden sollen. Nun das Fest. Stenos Frechheit, der da sagt, er könnte es nicht dulden, daß der Adel sich beuge. Fällt übel aus. Warnungen. Falieri in wachsender Wut befiehlt die Strafe, die der ganze Adel zu seiner Sache macht. Pläne. Aber wenn die Aufstandsdämpfung — wie kann dann Bert auf den Gedanken kommen, den Dogen zum Haupte zu machen, wie kommt er selber dazu, Verschworner zu sein? Oder beginnt es mit dem Hochzeitmahl; darein die Ankündigung der Dogenwahl? Es ist gar nicht nötig, daß die Dogaressa eine Schuld habe; sie teilt eben aus Liebe die ihres Gemahles und leidet demgemäß mit ihm. Er kehrt zurück und feiert nun mit der Krönung zugleich seine Hochzeit. Unter den Masken am Anfang ist die Lisena, sie umschleicht Steno, der eine neue Eroberung zu haben denkt, und einigermaßen enttäuscht, ihre Bitte, sie zu ihm zu lassen, sie könne nicht mehr ohne ihn sein, unter Vorwänden, scheinbar noch liebend, damit sie nicht Thörichtes thue, temporisierend beantwortet. Dann wird er von Falieri um eine Kleinigkeit gescholten, vielleicht wegen Mangels an Galanterie, er treibts nun noch schlimmer, eben über diese Rüge entrüstet, und in der Absicht, ihn zu weiterm zu bringen und so sich die Nobili abzuwenden. Der Doge sieht den Trotz, sein Zorn, durch kalte Gegenrede vermehrt, schwillt über und macht den Steno zu seinem Todfeinde. Steno weiß in seiner Kälte dem Streite solche Wendung zu geben, daß der Doge den Adel beleidigt; die Einsprache der Adligen lenkt seinen Zorn auf sie selbst. — Steno weiß, daß

die Dogaressa wider Willen an den Alten verheiratet ist, und ihre Blicke hat er gedeutet. Wie nun der Doge durch die Heirat die Politik aufstutzig macht, denkt er wohlfeilen Kauf zu machen, paßt der Dogaressa auf und thut ihr seinen Antrag, als wär er außer sich. Dazu könnte ihm die Cameriera verholfen haben, die dabei eifersüchtig wird. Oder wendet er sich nun erst an die Cameriera, um nachher die Herrin in seine Macht zu bekommen? Hier gelingts ihm besser. Die Dogaressa aber begeht den Fehler, ihrem Gemahl nichts zu sagen. Nun zeigt sich des Dogen edlere vertrauende Handlungsweise. Nun bei der Cameriera ertappt, wird Steno vom Dogen, den er noch reizt, zu streng bestraft, in ihm der ganze Adel zugleich beleidigt. Jugendliche Heftigkeit und Unmacht über sich selbst. Nun geht er dem Manne an seine schwächste, zarteste Stelle, der Ehre der Frau zuleibe. Vielleicht denunziert Lisena in ihrer Eifersucht die Dogaressa beim Dogen, der ihr Stillschweigen auferlegt und nicht glaubt, Steno sei bei seiner Frau gewesen. Dies ists nun, worauf Steno sein Pasquill gründet, weil er weiß, der Doge weiß es, und ihn mit der Frau entzweien will, um sie vielleicht doch noch zu gewinnen. Dann müßte aber der Typus der alte Jüngling sein, der die junge schöne Frau heiratet, und das Historische nur Rahmen und Hülse bieten.

Zum Tiberius Gracchus*)

Tiber — eine weiche, idealistische Seele, doch aber von soviel Verstand, das Übermäßige, Verkehrte in seinem Handeln zu erkennen und ihm ausweichen wollend; durch die Gewalt des Affektes und idealen Schwunges doch immer wieder in die gefährliche Bahn

*) Zuerst in H. Lückes Nachwort (Bemerkungen zu den Stücken des Nachlasses) der Jankischen Ausgabe (Bd. 2, S. 266—271) mitgeteilt, hier aber vervollständigt.

getrieben. Ein weicher, den Übermannungen durch Mitleid zu offenstehender schlichter Mensch, wählt in solcher Übermannung trotz Warnungen eine Aufgabe, in der er gewaltsam sein, Künste brauchen muß, deren er sich schämt. Zurücktreten wollend, wenn die Einsicht ihm kommt, wird er durch jene Wallungen immer wieder in das gefährliche Treiben hineingerissen.

Die darzustellende Leidenschaft ist wesentlich die des Mitleides. . . .

Der Widerspruch im Helden ist zwischen dem leidenschaftlichen und daher verderblich über das Maß greifenden Mitleide und dem milden Naturell selbst, aus dem es entspringt. Dies Mitleid, von Freunden und Feinden gestachelt, reißt ihn allmählich bis zum verbrecherischen Rütteln an der ihm heiligen Verfassung hin. Im Gewissen an seinen Zielen verzweifelnd, bald umkehren wollend, bald weiter getrieben durch Situation und jene Leidenschaftlichkeit des Mitleids, bricht er zusammen und erduldet, von den Bürgern verlassen, den Tod, der ihn befreit. Sein Mitleid, soweit es nicht zu Verbrechen und Thorheit wird, seine Uneigennützigkeit, Hingabe, sein liebevolles Gemüt gegen die Freunde, sein Edelmut gegen die Feinde, mit einem Worte die echte Humanität an ihm wird lobend, bewundernd und Mitleid für ihn werbend herausgehoben; was aber davon über das Maß hinausgeht, die idealistische Träumerei, die verkehrte Humanität, mit Spott und Ernst getadelt, bekämpft und unnachsichtlich verurteilt. Es ist dies ein weiter und tragisch vollberechtigter Typus, der bei Shakespeare in dieser Gestalt noch nicht vorhanden, und besitzt auch dramatische Vorzüge.

Ein durchaus humaner Mensch, in eine Situation gestellt, der angemessen zu handeln eben die Humanität ihn hindert, der darum untergehen muß, wie wir sehen, und der doch eben darum uns gefällt, den wir anders

wünschen müssen, als er ist, um unsrer Furcht willen, und doch so wünschen müssen, als er ist, um unsers Wohlgefallens willen an ihm. Fortwährend die beiden Stimmen: er handelt verkehrt, wenn er nicht anders handelt, ist er verloren; und wenn er anders als verkehrt handelte, wäre er nicht so schön; daß er nicht anders handelte, um uns das Wohlgefallen an dieser ihm gefährlichen, aber eben uns gefallenden Schönheit zu erhalten! Entweder sollte er den Weg der Gewalt nicht einschlagen, oder er sollte ihn bis zum Ziele gehen.

Das Mitleid ists nicht sowohl, was Schuld und Leiden und Untergang herbeiführt, als die Leidenschaftlichkeit dieses Mitleids, sozusagen die Begeisterung des Mitleids und idealistischen Traumes. . . .

Er ist der Mann nicht für seine Aufgabe; die weichen Erfordernisse hat er alle, Humanität, Hingebung an die Sache von Volk und Staat; nur die harten fehlen ihm, der kühle Überblick, der sich durch das Einzelne nicht irren läßt, die eigensinnige Konsequenz.

Tiber bringt den Gesetzantrag. Die Optimaten stellen ihm Octavius Veto entgegen. Er schreitet darüber hinweg. Drohungen und Anklagen nach verfloßnem Amtsjahr. (Erste Überschreitung.) Er muß sich wieder wählen lassen und thut Schritte dazu. (Zweite Überschreitung.) Die Wiederwahl wird durch Saturejus vereitelt, durch Aufhebung der Wahl und Verleumdung, welche die Katastrophe herbeiführen. —

Er unternimmt, was auszuführen seiner Natur entgegen. (Kontrast, Nasica; der Konsul zeigt eine Natur, die der Aufgabe gewachsen wäre, aber ohne den Willen dazu — hier Wollen ohne Können, dort Können ohne Wollen.) Eine so humane, weiche und patriotische Natur ist durch den ersten Überschritt gebrochen. Das Mitleid hat ihn zu der That getrieben, die seinen Patriotismus leiden macht. Der erste Überschritt, der Verfassungsbruch treibt ihn weiter zum

zweiten, wenn er nicht verlieren will, was der erste erreicht. Sein Patriotismus leidet doppelt unter dieser Notwendigkeit. Den dritten Schritt zu thun, der die beiden ersten rechtfertigte und ihn und das Erreichte erhalten könnte, vermag er nicht; er erwacht und duldet seinen Untergang als Römer. Durch das Ganze muß er sein Thun oder Sein illustrieren und belegen: er ist der Aufgabe nicht gewachsen, und (womöglich) gerade durch das Motiv (Römersinn, Humanität), welches ihn die Aufgabe sich zu setzen zwingt; dergleichen wäre, wenn er, ohne zu wollen, das Volk selbst entmutigt, z. B. und unter andern dadurch, daß er seine Kinder ihnen empfiehlt. — Der zögernde Gang nach dem ersten Überschritt, statt im Sturme darauf loszugehen, bis das Ziel erreicht. Er achtet sich gebunden durch seinen Anfang, wie durch förmliches Versprechen an das Volk. Daß er den dritten Schritt nicht thut, und nun zu viel gethan und zu wenig, um heil zu bleiben und seine Aufgabe zu lösen.

In seiner Humanität und seinem altrömischen Enthusiasmus besteht seine Stärke; seiner Aufgabe gegenüber werden aber beide nur zu einer glänzenden Schwäche.

Tiber wagt den ersten Überschritt, weil er damit die Sache gewonnen glaubt, d. h. das Volk aus dem Elende und damit den Staat gerettet glaubt. . . . Nun nach gethanem ersten Überschritt sieht Tiber, daß damit noch nichts gethan, daß er noch am Anfang steht, daß er entweder sein Ziel fahren lassen oder den Weg der Gewalt weiter gehen muß, eine reiche Quelle Leidens für solche Natur.

Tiber, ein Politiker, der sich durch sein Gemüt bestimmen läßt, nicht durch den Verstand. Alle agierende und aussprechende Kritik geht darauf hinaus: man müsse mit dem Verstande Politiker sein, nicht mit dem Gemüt. —

Wenn die tragische Schönheit oder die schöne tragische Seite bei Coriolan eine imposante, so ist die des Tiber eine liebenswürdige.

Nasica, der Konsul. — Kein Abstraktum von Kälte; auch er gerät immer tiefer in den Haß, aber nicht wie Tiber verliert er die Besonnenheit über dem Affekte. In ihm ist die andre Seite der Leidenschaft, die dämonische Gewalt über sich selbst, das sich Zusammenhalten, Verbergen, ja Besiegen des Affektes, wo Vorsicht und Besonnenheit nötig; nach diesem Stauen und Abdämmen des Affektes, wo er Tiber eiskalt reizte, nun die wilde Freude des ungestüm hervorbrechenden Affektes über das Gelingen und selbst Erstaunen darüber. . . .

Tiber soll nicht zum Märtyrer werden. Das möchte eine Aufregung hervorbringen, die ein Klügrer benutzen könnte. Gar mancher Gedanke wuchs siegend auf, erst mit dem Blute seines Urhebers gedüngt.

Nasica will ihn zunächst zu etwas treiben, was die Lälier und den Konsul von ihm loslöst. An seiner Kälte soll sich Tibers weiche und warme Natur bis zum Verschäumen erhitzen. Nasica ist nicht gesprächig, hat etwas Finstres und befehlend Kurzes, Witz nur im Sarkasmus, er ist durchaus nicht humoristisch . . . der Kontrast Tibers, der voll Suada.

Octavius, der Mittribun. — Auch er römisch lakonisch, dabei abstrakt in der Rede; voll Freundschaft für Tiber, aber auch dies mehr nach einem abstrakten, kühlen Ideal. Er hat die Wärme Tibers nicht, mehr Kopf, Gedanken als Herzenswärme, mehr rhetorisch als poetisch. — Der erste Bürger (Strabo) hat bei naiver Selbstsucht und treuherziger Pfiffigkeit in Benutzung von Tibers schwachen Seiten doch ein gemütliches Verhältnis zu Tiber und ist die eigentliche Seele des Volkes.

Saturejus — im Gegensatz zu Tiber: der

schlechte Demagog. Erst als Tiber ein Mann von Zukunft, nestelt er sich an ihn, obgleich er dessen „Thorheit“ erkennt, dadurch, daß er sie benützt. Er hetzt so lang es gut geht und will noch einmal über ihn hinaus, durch seine Klugheit ihn übervorteilend. Wie es schlecht geht, ist er geneigt, der Optimaten Auftrag zu vollziehen — nur daß denen nicht zu trauen und ihm Tiber imponiert, was er selbst nicht begreift. Wie Tiber der „Tugendnarr“ ein Demagog seines Schlages wird (denn bis dahin wird Tiber getrieben), ist er schadenfroh und fängt fast an, ihn zu lieben, weil er nun seinesgleichen, und wird ungenierter gegen ihn darauf hin. . . . Er will das Volk rufen in Tibers Namen, um durch dasselbe zu dem Ziel zu kommen, das ja nun auch Tibers. Er hat recht, wenn er auf dessen Weigern, weiter zu gehen, sagt: Geh weit, so bist du nicht zu weit gegangen. Hast du im Traum nach der Krone gegriffen? So halte sie jetzt fest, zieh die Hand nicht erschrocken zurück, wenn du wach geworden bist. Sie sind so die Deinen, daß sie dich zum König machen, wenn du nur willst. . . . Wenn du die Krone nicht wolltest, war all dein Thun Thorheit. Führ aus, Rom zu verjüngen, wenn es nicht anders geht, als König! —

Nach Plutarch ist das Hauptmotiv in Tiber der Rigorism der Ehre, der seiner Natur zu Grunde liegende Trieb, erwiesene Ehre nicht allein durch sein Thun zu vergelten, sondern noch zu überbieten. Er ist also eine edle Natur, eine sittlich-ästhetische; dieser Natur kann nichts so gefühlsentgegen sein, als Gemeinheit, das „Häßliche,“ denn ihr Ideal ist das „Schöne.“ Diese Liebe zum ethisch Schönen und dieser Haß des ethisch Häßlichen ist in ihm als Leidenschaft, und durch dies Übermaß geht er und seine Sache zu Grunde, da er, um das Ziel seiner schönen Aufgabe zu erreichen und durch den Kampf mit der Gemein-

heit, die er zuletzt mit ihren eignen Waffen schlagen will, die Reinheit seines Zweckes durch gemeine Mittel zu erreichen suchend, die Schönheit desselben häßlich macht. Das sein innres Leben. Daß er auch, was er will, nicht erreicht, daß er vielmehr den Staat, den er zu verjüngen hoffte, in seiner Leidenschaft an den Abgrund gebracht hat, darüber öffnet ihm Octavius die Augen. Bald muß er sehen, daß er, wie Octavius prophezeite, an jenem Punkte steht, wo seine Aufgabe eine schöne; aber er von der Natur mit den schönsten Anlagen ausgestattet, ermangelt nur eben derjenigen Anlage, die ihn heil erhalten und jene schöne Aufgabe zu erfüllen fähig machen könnte. Da er diese nicht hat, so arbeiten jene, die durch deren Mangel nur glänzende Fehler sind, gegen die glückliche Ausführung; und der ganze ethisch-psychologische Mensch ist eine schöne Unangemessenheit, ja ein schöner Feind jener Aufgabe gegenüber, die sich zu stellen eben auch als eine Notwendigkeit dieser Natur erscheint. Jene Ehre, von welcher Plutarch spricht, kann nur ein Teilzug eines Charakters sein, nicht der ganze. Wir müssen auf den Grund dieses Triebes dringen und die typischen Kennzeichen desselben als perspektivisch graduierte Züge neben ihm fassen. — Den Grund dieses Triebes fanden wir in seiner antik sittlich-ästhetischen Natur. Welches sind andre typische Züge dieser Natur? Sie ist eine humane sympathische, der Milde und Weichheit verwandte Natur, ein Gemüt, d. h. Neigung, sich als Gemüt zu erhalten. Plutarch nennt als ein Kennzeichen seiner Rede — und der Stil ist der Mensch —: sie führte mehr zum Mitleid hin (im Gegensatz zu der aufregenden seines Bruders), also er arbeitete darin auf Rührung hin; ferner nennt er ihn sanft und ruhig, nachgebend; all dies konnte sein Wesen sein, wenn nicht eben der Affekt des sittlich-ästhetischen Rigorismus in ihm ge-

weckt wurde; und diese Eigenschaft können wir an ihm in Ruhepunkten des Affektes modifizieren, als Leiden im Zorn z. B. Die Nachgiebigkeit wäre es, die verschlimmern hälfe, indem sie ihn in Lagen brächte, die seinen Affekt desto heftiger anregten und die Leidenschaft steigerten, wie z. B. wo er, den Läliern und seinem Freundschaftsgefühle nachgebend, sich den Reizungen seines Affektes und der Züchtigung seiner Leidenschaft durch Nasica vor dem Senate aussetzt.... Es käme so noch ein formales Moment hinzu, die Reizbarkeit seiner Nerven, die leichte Entstehung des Affektes, welche ethisch eben das tragische Übermaß der Leidenschaft herbeiführt, und dies ist sein tragischer Zug, der, welcher alle seine Tugenden zu glänzenden Fehlern und ihn der schönen Aufgabe gegenüber auf schöne Weise unangemessen macht.

Von dieser Schönheit dieses an ihm als unpraktisch kritisierten Wesens fürchtet Nasica, daß sie das Volk verführen könnte, ihn (Tiber) zu reizen, mit Neuerungen an das formelle Recht zu tasten. Also auch Nasica erkennt es an, da es ihm Furcht macht, und er will ihn deshalb weg haben.

Denke man sich also einen schönen, von allem begeisterten, mit allen schönen Jünglingseigenschaften, namentlich den sanften Neigungen des Jünglings geziert, einen Gemütsmenschen voll tiefen, warmen, weichen, sittlich-ästhetischen Gefühls, edel, sanft, nachgebend, aber des stärksten Affektes (und damit der Leidenschaft) fähig, wenn eine seiner edeln Natur entgegengesetzte Vorstellung an ihn kommt. Diese Eigenschaft faßt Nasica konkret als Überspanntheit; so sanft er ist, er würde den Göttern Krieg ankündigen, wenn er sie auf einer Gemeinheit ertappte.

Die Rolle des Tiber ein steter Wechsel von sanfter Ruhe und Affekt, wobei es der Affekt immer mehr über die Ruhe gewinnt und zu einer sich steigernden

Leidenschaft wird. Die Rolle der andern Warner, Beruhiger oder Weiterhetzer.

Ein steter Wechsel von Rührung durch Mitleid, von ethischem, ästhetischem Zorn und der Mühe seiner sanften Natur, wieder in ihr Gleichgewicht und zur Besonnenheit zu kommen, von Kampf mit dem Affekt, den er kommen sieht, und von Übermächtigung durch denselben und Handeln aus diesem Affekt, dazwischen Schmerz der Freundschaft, Schmerz über die Folgen der Affekthandlung. . . . .

Nasica geht gegen das Unpraktische am Staatsmann und das formelle Unrecht, die Lälier und Octavius gegen das Übermaß; er, Tiber, gegen die Selbstsucht, die Härte und den Unpatriotismus der Optimaten und die wohlfeile Weisheit der Halbheit der Lälier. —

Tiber ein rechtes Jünglingsideal, in Ruhe weich, voller Ideale, und weil er diese durchsetzbar glaubt, im Handeln hart, und rücksichtslos, also voll Jünglingsrigorism. Mit dieser Jünglingszuversicht alles machen zu können, was gut, und in jedem den eignen guten Kern voraussetzend, sieht er idealistisch-hochmütig auf die „feige“ Weisheit der prosaischen Erfahrung herab. —

Octavius dagegen einer jener durch Temperament schon früh verständigen und daher kühlern, den Umständen Rechnung tragenden Jünglinge, nicht so weich und deshalb weniger rigoristisch. —

Hier liegt der springende Punkt. Dieses Jünglingsideal mit seiner Weichheit und Rigorosität wird gleich vom Anfang an in seiner Gefährlichkeit gezeigt. . . . Das Volk überschätzt er, er thut mit ihm, was jede Liebe mit ihrem Gegenstande thut, sieht Tugenden, die er nicht hat, und verblendet sich gegen seine Fehler und glaubt ihn jeder Veredlung fähig. Nun wird diese Liebe durch Mitleid und die kalte Hemmung der

gemeinen Selbstsucht geschwellt bis zum Überschritte; er weist den rettenwollenden unbequemen Verstand in den Läliern von sich. . . . Später fühlt er den Vorteil der Kälte und Rücksichtslosigkeit und will die Gegner mit ihren eignen Waffen schlagen; aber diese Kälte ist immer nur maskierter Affekt, was er nicht weiß. Dies ist in der Hitze des Kampfes der Übergang vom sittlich schönen Zorn zum abstrakten Haß. Nun wird er, ohne es zu wissen, ihnen immer ähnlicher. So wird er aus Notwehr, trotzigem Durchsetzenwollen des Ideales und abstraktem Haß, da das Volk mit der Erreichung seines Zweckes flau wurde, zum schlechten Demagogen wider Willen — und mit Widerstreben seiner edeln Natur —, aber die Gegner sind nur mit den eignen Waffen zu schlagen. Da öffnet ihm Octavius die Augen. Er, der Altrom wieder herstellen wollte, ist faktisch König — nur der Name fehlt —, und Rom hin, denn seine Verfassung und Freiheit war Rom. Prophezeiung, wenn er so weiter sich fortreißen lasse, werde er bald an einem Punkte ankommen, wo er mit Ehre nicht stehenbleiben und ohne Schande nicht mehr zurückkönne. Er wehrt sich dagegen und will sein Ziel noch für erreichbar halten, aber die Wahrheit hat ihn tief getroffen. Daher seine „lahme" Rede in der Wahlversammlung. Und nun muß er sehen, er steht bereits an jenem Punkte. Octavius, du hattest recht! Aber Saturejus: Nur dann gingst du zu weit, wenn du nicht weiter gehst. Der sanguinische Jünglingstraum der Wiederherstellung Altroms ist verweht. Er kann nicht weiter — nämlich König werden und sein Ideal von Rom gänzlich vernichten —, nicht stehen bleiben; aber ein dritter Weg bleibt ihm, den Octavius nicht gesehen: mit Ehren, d. h. zu Roms Rettung und Bestem zu sterben. Diesen geht er. Das wäre denn die rechte Seele des Stückes, und alle Kritik, Erklärung der Handlung und diese selber darin. Auf diese

Weichheit und den Jünglingsrigorism, der hochmütig auf die feige, halbe Weisheit des Mannesalters und die greise Erfahrung herabsieht, im Glühen von seinem Ideal (der ihm gewissen Wiederherstellung Altroms) keinem Umstande Rechnung trägt und sich dem Affekt und der Leidenschaft hingiebt, weil sie schön und sittlich (nämlich im Ausgangspunkte und im Hasse der Gemeinheit), wendet sich die dargestellte und ausgesprochne Kritik, nur durch die verschiedne innre Situation der kritisierenden Personen verschieden gefärbt, in den Läliern schmerzlich sorgend, warnend, liebevoll mißbilligend, im Volke bewundernd und zugleich pfiffig die Schwäche markierend, bei der sie ihn treuherzig packen, in Nasica mit der Schadenfreude des Hasses und der Überlegenheit des Verstandes. Alle aber markieren das Übermaß dessen, was richtig gemessen Schönheit sein würde, d. i. Tugend.

Die Natur des Affektes und der Leidenschaft, an edem Hindernis sich bis zum Verdampfen zu erhitzen, die Wärme des Gefühls, das die Kälte zur Hitze steigert, die ihrer selbst unmächtig; das Mitleid, welches eine Thräne zu stillen den Himmel hingeben würde. — Hier haben wir den lebendig machenden Widerspruch von Weichheit und Rigorism, durch welchen er sich liebenswürdig und imposant zugleich zeigt.

Die Wahrheit ist sein Naturell, der Rigorism geht aus der Leidenschaft des reichen Gemütes für Altrom, d. h. das Schöne und Gute hervor, trägt also des Gemütes Stempel. Also Liebe im weitesten Sinne seine Natur und sein Charakter.

Sein Generalnenner ist Liebe, und so wird er uns gleich im Beginn vorgeführt. Wir hören die weiche, affektvolle Liebesnatur in seiner Rede vor dem Senat. Nasica findet sie, die er in seinem Sinne schildert (als Mangel dessen, was er hat, der Ruhe, Kälte,

Selbstsucht), gefährlich. Der greise Lälius dagegen wird vor Scävola, der ihm beistimmt, zu ihrem Lobredner: er hat, was irgend Menschen Wert geben kann, treffliche Anlagen, von trefflicher Erziehung ausgebildet, die ihn schon als Knaben hervorragen und die Blicke der Guten auf sich ziehen ließen; ein seltner Redner; was aber mehr als all dies, ist der Urborn der Liebe in seinem Herzen. Also eine Natur, in der alles zu Liebe wird, ein Gemütsmensch, in welchem die Wärme des Affekts eben als der Liebe angehörig und nicht als ein besondrer Charakterzug in seiner Natur erscheint. Liebe — nur zu leidenschaftliche Liebe (das macht sie tragisch) — Liebe, die eben aus ihrer weichen Fülle heraus gewaltsam wird, der Trotz des Kraftgefühls der Liebe durch Hindernisse, und nun alle Töne, deren die Liebe fähig ist, die so unähnlich sie der Liebe an sich erscheinen mögen, doch als aus ihr hervorgegangen und von ihrem Wesen auch im Ausdruck modifiziert erscheinen, Mitleid der Liebe, Haß der Liebe, Zorn, Verzweiflung der Liebe, welche in jener Modifikation als Leiden einer weichen Natur unter aufgezwungner Härte erscheinen, der Zorn als Schmerz.

Diese leidenschaftliche Liebe also ist es, die in all seinem Reden und Handeln dargestellt wird.

Die Liebe, insofern sie das Vaterland leidenschaftlich umfaßt, fällt mit der zum Volke und dem aus ihr entstandnen Haß gegen dessen Gegner, der im Kampfe überwächst, sodaß er in Notwehr der Liebe ihren Gegenstand selbst zum Werkzeug dieses Hasses aus Liebe macht, selbst unter diesem Unedelmute leidend, der, ihm abgezwungen von den Gegnern, den Haß gegen sie erhöht — des Volkes Flauheit liebevoll entschuldigend. So hingerissen durch und gegen seine Natur stürmt er in der Leidenschaft der Liebe bis zum kritischen Punkt — was Octavius ihm warnend voraus-

sagte. Mit seiner eignen Demoralisation die des Volkes. Sein Tod die Erlösung

Diese Liebe und ihre Schönheit erkennen Lälius, Scävola und Octavius an, nur gegen ihr leidenschaftliches Übermaß, das keinem Umstande Rechnung trägt und dadurch sich und seinen Gegenstand, den er retten, beglücken und veredeln will, verdirbt. Nasica, in seiner selbstsüchtigen besonnenen Kälte — gegen den Schwärmer sein formelles Recht als gelegne Handhabe benutzend. —

Dem in seiner Selbstsucht gemeinen Saturejus, der ihn beneidet und das „Besserseinwollen" an ihm haßt, dem er durchaus ein Thor ist, „ein Tugendnarr, altrömischer," imponiert er dennoch durch seinen Adel, und wie er, nachdem er den „seinesgleichen gewordnen" verachtete, wie sich selbst und zugleich gewissermaßen liebte, den wieder Tugendnarr gewordnen verlacht, so imponiert ihm doch eben die Schönheit dieser thörichten Liebe. — Beiläufig: Nasica verachtet nur die andern, Saturejus aber auch sich selbst.

So haben wir nun die Weichheit und den Rigorism, aber jetzt in einem konkreten Begriff, der leidenschaftlichen Liebe, die sich selbst stachelt durch Mitleid, Römerpflicht, Ehre, Scham, schlechter zu sein, als das Bild, welches das Volk von ihm hat. — Nun hat auch Lälius Individualität gewonnen, in der er dem kühlern Scävola gegenübersteht, wie Tiber dem Octavius. Ein liebenswürdiger, patriotischer, innerlich noch junger, der Liebe und Wärme zugänglicher, aber durch die Erfahrung seiner siebzig Jahre weiser Greis, der über seine Jahre, seine eigne Jugendlichkeit gemütlich scherzen kann.

Scävola, der Gerechte, vergißt über Tibers Schönheit nicht seine Schuld. Lälius liebt den Tiber und läßt ihn mit tiefem Schmerz. „Seht, der greise Lälius weint." —

Dramatische charakteristische Teilzüge an Tiber: er kann dem Mitleid nicht widerstehn. Er redet sich in den Affekt, die Rührung, Indignation u. s. w. hinein und aus der Besonnenheit heraus. Er kann das Volk nicht schmähen hören von denen, die es schlecht gemacht haben, und die weit weniger wert sind. Haß des Gemeinen . . . Entweder sieht er den Affekt kommen oder nicht; im ersten Falle will er ihn besiegen, denn er nahm sich ja vor, ganz ruhig zu sein, sich nicht selbst zu fangen, die Gegner mit ihren eignen Waffen zu schlagen. Aber wenn er meint, ruhig und kalt zu sein, wie Nasica, so ist dies ein Irrtum, und sein „Ich bin kalt“ muß jedem Zuschauer sagen: „Ich bin es nicht.“ Die Steigerung in der Regel kurz, d. h. die von außen; das Schmähen auf das Volk schlägt durch, und die andre größre Hälfte der Steigerung übernimmt er selbst. Nasica und das Volk schweigt dann oder hat nur einzelne kleine Zwischenrufe; sein Affekt erhitzt sich vollends aus sich selbst, d. i. er redet sich in Mitleid mit dem Volk und Zorn gegen dessen Dränger vollends hinein, aus dem heraus er dann handelt. . . Tiberius hat im Beginn seinen Schmerz um Rom und das, was er für das Heilmittel hält, ausgesprochen, aber keine Hoffnung, vom Volke freigesprochen zu werden. Es spricht ihn jedoch los und legt ihm durch seine Liebe und ehrendes Vertrauen ein drückendes Schuldgefühl, d. h. Gefühl der Verbindlichkeit auf, welches ihn zwingt, dieses Vertrauen zu rechtfertigen, indem er sich gelobt, den Antrag auf die Ackerteilung seine erste Amtshandlung sein zu lassen und die Durchführung der Verjüngung, die ihm der gute Kern, den ihm das Volk zeigt, als möglich bewies und verbürgte, zu seiner Lebensaufgabe zu machen. — — — Immer sieht man dabei, daß die Liebesnatur, die diese Aufgabe ihm stellt, eine andre Bestimmung hat und nicht diejenige ist, die geschaffen, dergleichen durchzuführen.

Immer bleibt das vor unsern Augen, wenn er seinen Affekt nicht bändigen kann und durch diesen zu verkehrten, verzweifelten Maßregeln und durch die Folgen derselben in Haß getrieben, fortstürzt, bis er erwacht und dann stehen bleibt. Aber immer auch kann er in dieser Unangemessenheit schön bleiben und die Sympathie des Zuschauers gewinnen und behalten.

Auch die Weichheit muß zur Erscheinung kommen an Tiber. Die ursprüngliche Natur sucht immer wieder sich herzustellen. Es ist sein tiefster Ernst, wenn er von Lälius richtig angefaßt die Sache dem Senat anheimgeben will; selbst von Mitleid übervoll, glaubt er auch an das Mitleid andrer, sucht er auf das Mitleid andrer zu wirken, bis sein Rigorism mit doppelter Kraft hervortritt, aber immer in der Erscheinung von Liebe, Sympathie, er ist ja auch wirklich nichts andres. Ein so starkes Mitleid mit Rom und Volk, daß es die andern starken Sympathien — zu Octavius, zu Lälius — unterdrückt. So nur, wenn wir sehen, daß selbst sein Haß aus Mitleid ist, wenn wir keine seiner Aktionen auf die Rechnung natürlichen Heroismus oder sonst einer Eigenschaft, die nicht mit der Sympathie zusammenfällt, setzen können, sondern alle auf die der Sympathie und ihrer mächtigen Gewalt in dieser Liebesnatur setzen müssen, wenn wir sehen, wie er unter dem Gewaltsamen, das er thut, mehr leidet, als die, denen er es thut, ja an der Gewaltsamkeit selbst wird er derjenige, der er sein, und macht er den Eindruck, den er machen soll.

Er ist nicht immer in Affekt, aber in Affektnähe. Seine Rolle wirklich ein ewiges Wiederherstellen der Güte und Sanftheit, des Glaubens an die Menschen und an die Existenz des Guten und Schönen, und

ein desto stärkres Wiederdahingerissenwerden durch das Anderssein der Welt. —

Der Sanguinismus der Liebe mit seinem ewig neuen Hoffen und Vertrauen . . . Unser Held ist kein starker Charakter. Das muß er auch nicht sein. Der Fehler wäre nur, würde er nicht kräftig dargestellt, d. h. würde die poetische Darstellung nicht kräftig!



Leben und Tod Albrechts von Waldstein

Tragische Historie in fünf Aufzügen*)

Der Typus der Handlung soll der Kampf des Emporkömmlings mit den Obengebornen und dem Kaiser sein. Der Mann, den es hinaufdrängt, und welcher der Gaben entbehrt, um die die Obengebornen das Eindrängen verzeihen. Also der Emporkömmling mit allen Gaben dazu: Geist, Willenskraft, Thatkraft, rasche Unbedenklichkeit, wird tragisch durch Vermessenheit, die sich nicht bescheiden kann, nichts Heiliges achtet. Er kann sich nicht bescheiden! Er will es, aber löwenhaft überwallt ihn der Stolz, und nun wirkt der vergebliche Zwang nur größre Rücksichtslosigkeit. Man muß die bestimmte Empfindung haben durch das Ganze, daß Wallenstein an seinem Untergange schuld, daß dieser Untergang gerechtes Schicksal, und doch muß er eben dadurch uns gefallen, wodurch er sein Schicksal sich zuzieht. „Ein andrer würde sich ducken — nicht

*) Otto Ludwigs Wallensteinplan, in zwei eng und zum Teil unleserlich geschriebnen Skizzenheften bestehend, ist von Moritz Heydrich in den „Nachlaßschriften" (Bd. 1 S. 452—472) nur zum kleinsten Teile mit Ludwigs eignen Worten veröffentlicht worden. Auch die hier mitgeteilte Skizze ist nur ein Auszug aus den umfänglichern Planheften, giebt aber durchgehend und ausschließlich mit Ludwigs Worten alles dasjenige wieder, was sich als das Bleibende des großartigen Entwurfs in der Vorstellung und Absicht des Dichters bis zuletzt erhalten hatte. Vergl. Erich Schmidts Vorbericht zu Bd. 4. S. 46 u. f. unsrer Ausgabe.

ich!" An dämonischer G e w a l t des Wesens muß er ganz allein stehen. Die realistische Macht des Willens ohne Rücksicht auf Recht und Unrecht, das Rechtbehaltenwollen wirkt noch ganz anders, als das Sichselbstinarmnehmen des Idealisten.

Die Handlung muß eben nichts darstellen, als nur dieses, namentlich müssen die Kausalglieder lediglich daraus genommen sein. Immer muß der Kausalnexus greiflich herausragen und darf nichts andres sein als Darstellung des Typus des Emporkömmlings und das Schicksal eines solchen, das heißt eines t r a g i s c h e n Emporkömmlings, der die Eigenschaft hat hinaufzukommen, aber keine der Eigenschaften, sich oben zu erhalten. So fällt der ideale und der kausale Nexus zusammen. Der Kern der Geschichte, ihre großen Vorfälle so nahe gerückt, daß ihr Kausales Spannung hervorbringt. Dann alles schauspielerisch; Darstellung solches Menschen bis ins kleinste der Seelenzustände — nur aus Zügen des Typus, und die anekdotischen zu solchen gemacht, außerdem großartige geschichtliche Mimen — also alles typisch. Der tragische Konflikt zwischen der Ehrsucht und dem Stolze Waldsteins muß zugleich das schauspielerisch-theatralische Effektszentrum sein.

Raum und Zeit ganz ideal. Das heißt auf die räumliche Ausdehnung und auf die Dauer der Zeitlängen wird gar nicht eingegangen. So könnte vom Fürstentage die Rede sein, ohne dazu Regensburg zu erwähnen. Es darf kein individueller Zusammenhang der Szenen gesucht werden.

Wenn der ganze Vorgang lediglich dieser Typus: Steigen als Emporkömmling, erster Fall aus Zuvieldienerei, Stolz und Unbescheidenheit, neues Steigen und Untergang in Spielersicherheit, so müßte Wallensteins Charakter das Resultat des Erlebnisses aufweisen. Erstens der unruhige Geist, dem der Alltag

zuwider, von Orakeln geweckt, weil die Astrologie ihm Angenehmes sagt, glaubt er an sie (bald dienen ihm auch die Sterne, zuletzt spricht er auch ihnen Hohn, wie ein verzognes Kind). Hier ist noch Frische in ihm, er ist noch der gemeine Edelmann, zwar schon von Ehren träumend, aber noch geschmeidig, guter Hoffnung und daher guter Laune, unverbittert; die Welt des Glückes steht ihm offen; ein kluger und kühner Kopf, der zunächst sich selber dienen will.

Nun muß man sehen, was das Gelingen aus ihm macht; seine Rücksichtslosigkeit aus Zuvieldienerei, er ist mit deshalb ein treuer Diener, weil er weiß, daß er so am treusten und besten sich selbst dient. Die Ehren, die vom Kaiser auf sein Haupt fallen — was man sieht —, nimmt er noch dankbar und mit wachsendem Bemühen für den Kaiser auf. Da läßt der Kaiser ihn fallen, und nun wird seine Natur verändert. Stolz gemacht, erhoben über alle, um so gedemütigt zu werden. Er rechnet die Schuld nicht seiner Zuvieldienerei, womit er sich und den eignen Herrn gefährdete und den Kaiser in die Notwendigkeit brachte, ihn fallen zu lassen, zu; er sieht bloß Undank, und nun wächst der Keim von Selbstsucht, den er von je in sich trug, allmählich zum Giftbaum, der ihn selbst erstickt. Diese innre Wendung, die seinen Untergang nach sich zieht, ist recht herauszuheben. In seinem ersten leichtern Falle hatte er die Warnung und wurde auch wirklich gewarnt (vielleicht von sich selbst), doch vergeblich. Nun beginnt ein finstrer Zustand, nur von Gedanken und Werken der Rache erhellt mit roter Glut. Nun wird er ganz und gar Schauspieler; ein Vulkan innen voll Eruptionen, außen voll Trug. Er verachtet alles außer sich, wird sein eigner Gott; selbst die Macht der Sterne unterwirft sich sein kühnes, finstres Umgreifen in immer willkürlicherer Auslegung. Er zwingt den Kaiser, ihn zum Kaiser neben sich zu machen; er traut dem Kaiser

nicht und weiß, der Kaiser kann ihm nicht trauen. Er isoliert sich immer mehr; sein Stolz wird immer verletzender für seine Umgebung. Er verdient und giebt kein Vertrauen mehr, seine Menschenverachtung und Nichtachtung ihres Glückes u. s. w. wächst immer stärker. Das Bewußtsein seiner gefährlichen Lage wird von seiner dämonischen Zuversicht auf sich und sein Glück balanciert und deren Warnendes übertäubt. Je gefährlicher seine Stellung, desto gefährlichere Kletterträume beschäftigen ihn; den Spieler kann nur Wagen ergötzen, aus den Folgen vom Wagnis will er sich durch neues größres Wagnis ziehen. Ein Untrer, der Wallensteins Glück markiert, beneidet ihn dennoch nicht, er lobt sich gesunden Schlaf bei wenig Ehren. Er will durch Schrecken seine Macht befestigen und träumt toll, während das Schwert schon gezückt ist, ihn zu töten. Wie der Tod vor ihm steht, kann er ihn daher nicht glauben, die Sterne galten ihm schon nichts mehr, sein Glück war über ihnen; er legte sie nach seiner Meinung aus. Thor, sagt er zu Butler, das Schwert ist noch nicht geschmiedet. Überwältigt vom Glauben ist er aber der Held, beut die Brust. Er kann so leicht missen, als er alles zu erwerben nicht für zuviel hielt. „Ihr habt mich nicht gestürzt, ich selbst." So noch im letzten Augenblick Verachtung aller und Selbstverherrlichung. Denn immer ist er der „Wallenstein," der „Friedland." „Lose wechseln, der Mensch bleibt und verliert das Glück, doch nicht sich selbst!" „Stirb denn so!" So muß der Charakter poetisch und schauspielerisch von Anfang bis zu Ende wachsen, ohne daß ihm etwas angeklebt würde, was nicht in der Zeit und in dem Typus läge.

Immer seltner scherzt er, je näher dem Ende, und wenn ja, dann immer sarkastischer, bittrer und verachtender (Witz des menschheitverachtenden Übermutes). Es muß ein großer Abstand sein zwischen dem hoff-

nungskühnen Wesen des Beginners, dem Schüler der Sterne und dem Finstern, nur Finstres brütenden, den es vorwärts spornte, ohne daß Freude ihm winkte, da, was erst ihm Wonne, nun Bedürfnis. Der Übergang ist der Stolze, der Zuvieldiener. Man muß sehen, wie sein Fall ihn verwandelt, wie er ein andrer wird. Ein Unterschied waltet zwischen dem Wallenstein im Anfange und später, wie zwischen dem jungen Manne, der zum erstenmale spielend, einen Goldhaufen vor sich wachsen sieht, und dem alten Spieler, dem das Spielen, das Wagen Bedürfnis und Gewinn keine Freude, wohl aber Verlust Ärger ist. Dabei wächst die Sicherheit, das Übervertrauen auf sein Glück und das Zuzwingenmeinen des Glücks — aber er hat schon im Anfange den Keim zum Spätern.

Bei der Nachricht vom Tode seiner Frau, die der Bote nicht zu sagen wagt: „Ich bin gestählt gegen Schmerz und Freude, was dich niederdrücken würde, streift mich nur.“ So wächst mit dem Glücke auch seine Verachtung des Glückes, und er nimmt dessen Gaben wie eine Steuer, ohne Freude, es thut nur, was es muß. So ist das Tragische ein Innerlichstes, ist typisch, notwendig, wie psychologisch und ethisch. In dem einen Typus liegen unzählige; das so bearbeitete Stück läßt bei aller seiner Notwendigkeit und Unabhängigkeit vom Zufall doch so unzählige Deutungen zu, wie irgend einer aus der Wirklichkeit. Die Tragik liegt ganz im Charakter, es ist die Geschichte einer Normalkrankheit. — — —

Das Stück beginnt mit der Exposition, in der Meldung erfolgt von den Thaten des Herzogs Max von Bayern für den Kaiser und dessen neue Macht von der Schlacht am weißen Berge bis zur Nachricht, daß Christian von Dänemarks Angriff erwartet wird. Der Kaiser hat Max zum Kurfürsten erhoben. Max, der Edle, wenn auch Bornierte, hat den Kaiser groß

gemacht, diesen bedrängt dessen Übergewicht, er weiß nicht, ob es die Liga wird durchkämpfen können, er sieht mit Sorgen, daß die Geschicke Deutschlands immer mehr in Maxens Hände übergehen. Das errät Wallenstein aus der Menschennatur. Der Kaiser sieht sich nach einer Waffe um, er hätte gern ein eignes Heer, aber es fehlt am Feldherrn und an Geld, da bietet sich Wallenstein, den sein Ehrgeiz treibt, die Gelegenheit, die sein scharfer Geist sieht, zum Hinaufkommen. Er macht seinen Antrag: nicht 20 000, sondern 50 000. Die Bedenken und Zweifel in Gesprächen zwischen dem Kaiser, Wallenstein und einem oder einigen kaiserlichen Räten. Waldsteins Dämonisches gewinnt den Kaiser: aber in seinem Stolze hat Wallenstein einen gefährlichen Gegner seines Ehrgeizes, jener läßt diesen nicht zum Ziele kommen. Einer, der hinauf will, muß die, die schon oben sind, mit seinem Steigen zu versöhnen suchen; er weiß das mit seinem durchdringenden Geiste wohl und wills vielleicht auch, aber sein Stolz, durch den Widerstand der Fürsten nur zu leicht empfindlich gemacht und gereizt, bricht durch und verdirbts mit ihnen. Er wills erzwingen, indem er mit seiner eignen Ehrsucht die des Kaisers ansteckt und diesen dadurch von Max (und den Fürsten) zu isolieren und zu beherrschen sucht. Wallenstein, der Emporkömmling, muß sich dem Kaiser notwendig, ja unentbehrlich machen, er bläst mit dem Atem seines eignen Ehrgeizes den Ehrgeiz des Kaisers an, um in des Kaisers seine eigne Größe zu bereiten. Dabei ist er Zuvieldiener, seine Rücksichtslosigkeit, sein Sichnotwendigmachen beim Kaiser bringt die gebornen Fürsten auf, die schon sein Emporkommen gereizt hat. Wallensteins Pläne, sobald er zum Herzog von Mecklenburg gemacht ist: er will den Kaiser zum König von Dänemark machen, er träumt von einer Kaiserkrönung und einem Römerzug („Rom ist bereits seit hundert Jahren nicht geplündert

worden, jetzt muß es um so viel reicher sein als damals!"). Fürstentag zu Regensburg. Wallenstein hat den Kaiser groß gemacht, aber ihn zu Überschreitungen hingerissen, zur Verletzung der Verfassung und Verhöhnung aller Billigkeit; dem Kaiser selbst wird bange vor seinen Erfolgen. Das erleichtert es der Reaktion, den Wallenstein, den stolzen Emporkömmling auszustoßen. Max von Bayern will auf seine Entsetzung dringen; ein Kampf des Spiritus Wallensteins mit dem des Max um das Übergewicht auf den Geist des Kaisers. Die Fürsten wissen die Chancen zu benutzen; eben das, was Wallenstein für den Kaiser und sich gethan und was gegen Verfassung und menschliche Billigkeit war, giebt nun ihre Anklage. Ihr Zorn darüber, ihr Haß gegen Wallenstein und Furcht vor der Größe, die er dem Kaiser noch geben könne und natürlich auf ihre, des Reiches u. s. w. Kosten, macht sie die Vorteile brauchen, die ihnen die Wünsche des Kaisers (Wahl seines Sohnes zum römischen König) und die Macht, die sie noch besitzen, geben. Wallenstein, der Ferdinand alles, was er von den Fürsten nun kaufen muß, umsonst verschaffen würde und im Vertrauen darauf so weit ging, als er ging, wird vom Kaiser fallen gelassen, der es gleich nachher bereut, da sein Ehrgeiz nun nicht missen kann, was Wallenstein ihm gezeigt und geben konnte. Selbst es zu erlangen, fühlt er sich plötzlich zu schwach. Wallenstein war es, der ihm mit dem Glücke die Kraft gab.

Max Spiritus hat den Sieg davongetragen, der Geist der Verfassungstreue und Pflicht über den der Willkür, und Wallenstein fällt. Sein scharfes Auge sieht, daß er wieder steigen wird. Wenn er allein ist, überläßt er sich seinem Grimme über des Kaisers Undankbarkeit. Er wird wieder nötig werden, dann aber will er nur für sich arbeiten. Ja die Fürsten können den Emporkömmling nicht vertragen; der Zuvieldienerei

muß er sich schuldig erklären, aber Zuvieldiener ist jeder, der einem andern dient; er will es nicht mehr sein. Eine Maske vornehmen, sich teuer kaufen lassen, nicht als des Kaisers, sondern als seines eignen Glückes Diener. Er will nun verbannen, was noch von Ammenmärchen an ihm haftet; nun wird er die finstre Gestalt; er will seine Rachsucht hungern lassen, bis er ihr die Fürsten vorwerfen kann. Denn er ists, der den Kaiser zum Kaiser gemacht hat, der ihn allein als solchen erhalten kann.

Nun vielleicht Zwischenszene, Expositionsszene, die Wahl des Kaisersohnes aufgeschoben, die Fürsten bezeugen schon ihr durch Wallensteins Sturz und Nachgiebigkeit des Kaisers erlangtes. Daran Szene, in der der Kaiser selbst mit Fürsten auftritt; schon sieht der Kaiser die Notwendigkeit, Wallenstein wieder zu haben: der Schwede! Er giebt Auftrag; Chorus charakterisiert die Situation, aus der nichts Gutes kommen könne.

Wallenstein in Prag — seine Schauspielerrolle. Astrolog: die Sterne werden ihm zu träg, er thut ihnen mit Auslegung Gewalt an; ein andrer mit Seni und sich als gegenüber seinem Hofstaat, der sich selber wundert über seine Verwandlung. Ein Gesandter thut Zugeständnisse, und so werden die allmähligen Unterhandlungen wieder in einen Dialog gepreßt. Wallenstein weiß des Kaisers Not und giebt nicht nach. Der Gesandte gesteht zuletzt, er habe die Vollmacht zu allen Zugeständnissen, obgleich er erst thut, als wärs unmöglich, ein Kaiser neben dem Kaiser. Er braucht einigemale das Handelsmanöver, als wollte er gehen, Wallenstein weiß, er wird wiederkommen. Und so wird der Handel denn geschlossen. Der Kaiser muß Wallenstein kaufen, und der verkauft sich nur um einen Preis, bei dem er, der dem Kaiser nicht mehr trauen kann, seit er von ihm seinen Feinden geopfert wurde,

sein eigner Diener sein kann und den Kaiser so braucht, wie der ihn gebraucht hat, um ihn zu lassen, wenn er hoch genug gestiegen. Kaum rehabilitiert, so macht Wallenstein schon seine eben erhaltnen Rechte geltend, er stellt sich, des Handels reuig zu sein u. s. w.

Das ist nun ein Verhältnis, das nicht bestehen kann, der Kaiser und Wallenstein müssen Feinde werden. Nun ist Wallenstein die finstre Gestalt, von nun an erscheint er im dämonischen Kostüm, jetzt kehrt sich seine Rücksichtslosigkeit, da der glückliche Spieler immer waghalsiger wird, auch gegen den Kaiser, er ist nun Zuvieldiener im eignen Dienst. (Hier ist der Kontrast Gustav Adolfs des Blonden, Hellen und Wallensteins des Finstern, Dämonischen sehr verführerisch, für eine Szene wenigstens. Jener giebt Gott die Ehre für das Bisherige, Wallenstein dräut den Sternen, jener will Unbilden rächen mit Gott.) Das Verhältnis endigt, wie es endigen mußte, und nun ist nur die Hauptsache, daß Wallenstein als der Urheber seines Falles von Anfang erscheint, und zwar seine rücksichtslose, stolze, dämonische Natur. Das ist der tragische Widerspruch in ihm, daß er emporkommen will und seiner Natur doch das Versöhnende fehlt, das Buhlen um alle, namentlich um die, in deren Kreis und Rechte er sich eindrängt. Sein Streben nach dem Oberbefehl, nach Unumschränktheit überwiegt alles. Seni sagt: Der Stolz muß fallen, der nicht einmal von den Sternen Widerspruch erträgt und sie durch Auslegung zwingen will. Wallenstein: Ei mein Spiritus (Dämon) dominiert die Sterne, nicht umgekehrt!

Schon im Anfange muß ein Chorus sagen (vielleicht sagt ihm das seine Frau): sein Geist zwingt ihn hinauf, aber es fehlt ihm die Geschmeidigkeit, die das Oben versöhnt mit seinem Steigen; solcher Menschen gab es von je, aber alle steigen, nur um zu fallen. „Wer heil steigen will, muß seiner Diener Diener

werden, das könnt Ihr nicht!“ Des Kaisers Geist schwankt zwischen Max (von Bayern) und Wallenstein, bald von dem einen, bald vom andern bestimmt, aber Maxens Herrschaft ist ihm unangenehm. Dies Schwanken und Sichbestimmenlassen bald von Max und bald von Waldstein ist seine charakteristische Figur. Aus Max Übergewicht giebt er sich in das von Wallenstein; Maxens Übergewicht siegt durch Wallensteins ersten Fall; der Kaiser fährt wieder nach dem Halt in Wallenstein, der nun keiner mehr ist. Wallenstein weiß, daß Max Spiritus den des Kaisers dominiere (für des Kaisers Figur dies dem Max Nachgeben, doch widerwillig Nachgeben charakteristisch!), und fürchtet dies Übergewicht; er ahnt, daß auch ein zweiter Fall aus Max Dominieren des Kaisers hervorgehen werde. Dies will er durch seine Bedingungen beim zweiten Steigen verhüten, aber er fällt wirklich wieder durch Max Übergewalt über den Geist des Kaisers. Sterbend ruft er: Ich wußte das u. s. w. Max ein heller, Wallenstein ein düstrer Stern. Aber Wallenstein muß doch alles verursachen, er sollte sich hüten, da er weiß; aber sein dämonisches Überselbstvertrauen, die Rücksichtslosigkeit seiner Natur scheitert an dem wohlbekannten Felsen, dem er ausweichen oder den er gewinnen sollte, wie Seni ihm rät. „Nicht den Sternen, Eurer Auslegung folgt Ihr!“ Wallenstein: „Der kühne Ausleger zwingt die Sterne nach seiner Deutung!“ Ich schildre Seni als seinen einzigen Vertrauten, mit allen andern spielt er Komödie, er achtet nur sich selbst, glaubt nur an sich und seinen Spiritus. Je mehr seine Motive versteckt werden, wie er selbst sie versteckt, desto interessanter wird er, er wird von einem so, vom andern anders beurteilt, je nachdem es ihm gelang oder nicht gelang, sie zu täuschen; behält auch im Gedicht das Anziehende eines absonderlichen Rätsels, welches er in der Geschichte hat; des Dichters Aus-

legung liegt in dem Typus, zu dem er die Handlung ordnet.

Wenn man, um den Zufall mehr auszuschließen, die Motive der Handlung mehr in die Personen und ihre Charaktere, als in die Wucht der geschichtlichen Verhältnisse legte. Dann wird das Übergewicht, welches die Protestanten erlangen, so gefaßt, daß es als eine Folge der Abdankung Wallensteins erscheint und die neue Gewinnung desto begreiflicher. Eine Hauptsache, denn hier liegt die Hauptschwäche der Handlung, weil der Schwede von außen hineinkommt. Zunächst ist das Motiv zu dem übeln Ausgang Wallensteins die fatale Erneuerung eines so aufgelösten Verhältnisses. Auch Max von Bayern ist — durch Wallensteins Beseitigung muß es scheinen — in eine Not gekommen, die Wallenstein Gelegenheit bietet, sich zu rächen in der Demütigung des Kurfürsten.

Wallenstein wiederholt sein früheres Gebaren, aber in größerm Maßstab. Er sollte nun Max entgegenkommen (er fühlt wohl, daß dessen Spiritus den des Kaisers dominiert), er könnte an der Schadenfreude genug haben, er vermag es nicht. Max dagegen kann seinen Stolz besiegen für das Wohl seines Landes und thut es. Wallensteins Verhalten ist ein Markten, um dem Bayern seine Hilfe so hoch als möglich zu verkaufen und ihn recht fühlen zu lassen, daß der ihn nun haben müsse. So sein Benehmen gegen ihn, wo Max sein Gegenbild, der Fürst, der stark genug ist, um seines Landes willen seinen Stolz in Demut zu fesseln. Max selbst sieht mit Jammer — wo er Wallenstein erwartet —, wie der Krieg, den er um des Heiligen willen begann, entartet ist. Sein, Maxens, Gegenbild (der mit ihm Wallensteins Gegenbild) Gustav Adolf kommt auch wo nötig, sein Leben zu opfern um der Bedrängnis des armen Volkes willen. Beide, Max wie Gustav, sind fromm, der eine aber katholisch, der

andre protestantisch fromm. Der eine will das Volk leiten, wohl auch zwingen zu dem, was ihm das Rechte scheint, der andre will es vom Zwange befreien, daß sie glauben dürfen, was Gott ihnen ins Herz legt; der eine wollte sie zur Seligkeit zwingen und jedes Irren abhalten, der andre will sie auf ihrem eignen Wege zur Seligkeit schützen. Süden und Norden. So sind beide Konfessionen darin unparteiisch vertreten, und zugleich wird des Dichters Meinung in diesem Kontraste dargestellt.

Schlacht bei Lützen. Gustav Adolf wird von Bürgern in einem Dorfe bei Lützen erwartet. Er spricht die Motive aus, die ihn hierher geführt haben, sein frommer Mut weist die verehrenden Bürger voll Bescheidung zurück. Will in die Schlacht „mit Gott." Einiges Ahnende. Er spricht stets zu andern in Gottergebenheit. Wallensteins Vermessenheit mit ihm grell kontrastierend, versöhnt den Betstubenprediger. Vermessenheit ist seines Charakters springender Punkt; aus jedem seiner Worte muß das „Ich will Stralsund haben, und wäre es mit Ketten an den Himmel geschlossen" klingen. Alles will er zwingen und meint es zwingen zu können. Er ist ein Luzifer, er ist in fortwährender Opposition gegen das, was dem Geschlechte als das Heilige gilt, und in dieser Verachtung sozusagen der Menschen und ihrer Götter, die ihn nicht abhält, die Menschen zu bloßen Werkzeugen zu nehmen, in dieser Sicherheit der Selbstsucht beruht seine dämonische Macht über alle. Die Menschen beherrscht nur, wer sie verachtet. Drohungen und Versprechungen; die Schlacht muß er gewinnen, sie kann sein Gebäude mächtig stützen, aber auch, da er für den Kaiser noch nichts wieder gethan hat, stürzen; nur daß er notwendig erhält ihn, siegt er nicht, ist er nicht mehr notwendig. Er muß hier ganz zu jener Gestalt werden, die das Volk bewundert und mit einer Art

behaglichen Grauens ansieht, ohne ein Muster in ihnen zu suchen. Die scharlachne hagre Gestalt, vor der den Soldaten, die von ihm und seinem Glück begeistert, dem Unverwüstlichen folgen, zugleich graut. „Ei was — hat ers mit dem Teufel, so haben wir unser Stück Vorteil davon, ohne etwas zu bezahlen zu haben.“ Einer sagt, wie er ihm nachts auf dem Wege durch das Lager begegnet sei und vor dem eignen Glanz in Wallensteins Augen Grauen fühlte. „Er ist unverwundbar, keine Kugel hat ihn im dichtesten Kugelregen getroffen.“ Ein Soldat (Schütze): „Possen! Das war in dir — er ist ein Mensch wie andre; die Kugel, die andern ein Ende macht, giebt auch ihm den Garaus!“ Wallenstein im Gespräch herankommend hört es: „Laßt die Bestie hängen.“ Der Schütze: „Oho! soll ich daran, so müßt Ihr voraus. Der Teufel soll sich wundern, wenn der General ihm einen Gemeinen ankündigt.“ Wallenstein: „Schieß zu, triff mich, wenn du kannst. Du kannsts nicht.“ — „Oho! — so habts denn, weil Ihrs wollt.“ Er schießt auf Wallenstein, ohne ihn zu treffen, die Kugel fliegt durch den Mantel. Er begnadigt mit höhnischer Verachtung den Schützen.

Vor und während der Schlacht ist er im Fieberzustande. Die Wendung der Schlacht. Nachrichten vom Tode Gustav Adolfs — „seht ihr — Wallensteins Glück!“ Aber Gustavs Leiche wird auf schwedischer Seite aus dem Getümmel getragen — seine letzten Worte. Sensation der Begeisterung. Herzog Bernhard: „Das ganze Heer streite voll Mut, so siegt der König, der den Sieg vorausgesehn hat, noch im Tode!“

Die Kaiserlichen sind bereits im Nachteil, geraten in Verwirrung, die Schweden stürzen in die Schlacht, um zum völligen Siege zu helfen. Wallenstein kommt wütend — die Schlacht ist nicht mehr zu retten. Er will nicht zugeben, daß Begeisterung der Feinde gewonnen habe, sondern schmäht die Feigheit der

Seinen. Er will seinen Stolz reinwaschen im Blute der Feigen. Unmittelbar nach der Lützener Schlacht befiehlt er Massenbach und andre zu arretieren. Andre Offiziere zeigen ihre Bedenken nach seinem Abgang. Begreiflich, daß er jetzt doppelt ungern eine Schlacht verlor, wo der Sieg nach seinem langen Zögern so notwendig, begreiflich, daß er die Schuld von sich abwälzen will, aber dieses Thun beraubt ihn der Ergebenheit seiner Offiziere. „Ich selbst," sagt Butler, „sah Massenbach, er that, was wir, soviel er konnte. Der Fürst mag ihn nicht. Ei, es giebt noch manche unter uns, die er nicht lieben mag. Wenn es nur einer verlornen Schlacht bedarf, beseitigt zu werden — und die Richter sind seine Kreaturen —, dann weiß ich manche, die es nicht darauf ankommen lassen werden." Des Herzogs Selbstvertrauen ist unerschüttert; macht Lützen einen Querstrich, so ist doch der schlimmste seiner Gegner, Gustav Adolf, tot, und das Kriegsgericht soll ihn im Blute der beschuldigten Offiziere von der Schmach der Niederlage rein waschen. Der Oberst Massenbach (einer der Hinzurichtenden) ruft: „Das Urteil ist ein Mord und kein Richterurteil, es ist Blutschuld Wallensteins," den Massenbach vor Gottes Richterstuhl zitiert.

Unterdes hat er dem Bayern die alte Demütigung mit Zinsen heimgezahlt und ihn von neuem gegen sich gereizt. Die hochmütige Verachtung alles dessen, was er nicht ist, zeigt sich immer schleierloser, die finstre, selbstsüchtige Gestalt wächst über alles Maß. Er kehrt seinen Übermut nun selbst gegen den Kaiser, umsonst warnt ihn Seni, warnen ihn die Sterne; Wallenstein (unter anderm durch das Nichttreffen des besten Schützen bei Lützen aus solcher Nähe übersicher geworden) will mit der Klugheit und Macht seines Spiritus selbst die Sterne dominieren, während der Boden unter ihm schon unterminiert ist. Er ist klug genug, das alles selbst zu

sehen, aber die Überhebung hat sich schon zu hoch in ihm gesteigert. Wäre er im Schein des Vorteils, so könnte er dem Kaiser seine Resignation wie ein Almosen zuwerfen und thäte es, aber soll sein Gestirn wie ein Meteor sinken? Nein! Er ist untergraben, muß fallen und zwar tödlich, wenn er nicht entsagt. Er behauptet sich oder will es, wo niemand sich behaupten kann, und fällt, sein eigner Verderber, weil er sich nicht bescheiden konnte.

Wallenstein hat Böhmen im Besitz, aus dem er nicht weicht, der Kaiser und seine Räte argwöhnisch wegen der Verhandlungen, die Wallenstein nach allen Seiten anknüpft, ein Rätsel, sich in eine Gewitterwolke hüllend. Butler, den Wallenstein mißachtet („Hätte dieser Butler zu seiner eisernen Hand nicht einen strohernen Kopf, ich würde mich vor ihm hüten"), erscheint als Ankläger des Feldherrn beim Kaiser. In ihm mischen sich religiöser Fanatismus, Ehrgeiz, wilde Soldatenhaftigkeit, Nährer seines Neidhasses, der auch, da er sich nicht geliebt weiß, zugleich Notwehr, Selbstrettung übt gegen den, von dem er ein Schicksal wie Massenbachs zu erwarten hat. Einem Gesandten, den man wegen Wallensteins Verhandlungen mit Schweden und Sachsen, wegen vollständiger Mitteilungen darüber an den Feldherrn geschickt hat, erteilt dieser keinen Aufschluß, hat seine Freude daran, daß man so an ihm herumrate (Wallensteins Hohn über des Kaisers Pfaffenräte: „Ein heiliger Regent mit so heiligen Räten. Sie können mich nicht leiden, haben Ursache dazu"), schützt seinen Vertrag vor und will seine Rechte nie aufgeben. Der Kaiser verschwört sich gegen seinen eignen Feldherrn mit den unzufriednen Generalen; der kleine Emporkömmling Butler, von dem man weiß, daß er den großen beneidet, daß er durch Wallensteins Hochmut vielfältig beleidigt ist (sein Blick schon eine

Beleidigung, weil Verachtung aller darin, die nicht er!), soll den Trotzenden verhaften.

Butler hat den noch immer Gefürchteten in Eger so in seiner Gewalt, wie er ihn nicht wieder bekommen wird, er findet sich als Löwenjäger und weiß, daß es ein Kampf auf Leben und Tod ist. Dazu die Überlegung, daß der Lebende ihm dereinst vergelten könne, daß man noch immer sein Glück und seine vielleicht wiederkehrende Gewalt über den Kaiser fürchten müsse! Dem Kaiser muß Wallensteins Tod lieb sein, weil der Tod seinen Verdacht autorisiert, da sich Wallenstein dann nicht verteidigen kann. Also Zuvieldienerei straft Zuvieldienerei.

Vorbereitungen zu Wallensteins Tode. Der kalte Tod faßt ihn im höchsten Schwindeltraum. Wallensteins Schlafzimmer, seit Massenbachs Tode schläft er nicht mehr als bei brennenden Kerzen. Vielleicht sieht er oder hört im Traum Massenbach — die Kerzen wollen ausgehen, er ruft und steht auf vom Lager. Statt des Dieners dringen die Mörder ein. Er imponiert, sie folgen seinem Kommando. Da stößt der verantwortliche Offizier nach ihm — Wallenstein fällt, bis zum Tode er selbst. Butler kommt hinzu. Nachricht von der Ankunft des Kaisers. Butler bringt die Fürsten (den Kaiser und Max von Bayern) geführt, die seine Leute in die Stadt eingelassen haben, sie wissen noch nichts, aber wie sie kommen, hat er bereits seine Gründe dargethan. „Nicht stichhaltig, was Ihr sagt, und solche That entschuldigend. Nehmt ihn fest.“ Butler: „Recht so! Der Tote, den Vieldienerei stürzte, konnte mich warnen. Nun, ihn warnte Cäsar nicht; keiner macht den andern klug. Seis drum und komme, was da wolle — ich habe Absolution und das vor dem voraus.“ Butler abgeführt. Chorus bleibt zurück und leitet mit Markierung der nationalen Schuld Wallen-

steins auf den Zustand der Nation und das gefährliche Beispiel, zur Empfindung der Gerechtigkeit, nachdem der Kaiser und Max von Bayern der des Mitleids Ausdruck gegeben haben.

Zur Heraushebung des moralischen Urteils die beiden Parallelen der Bescheidung aus Kraft in Max und Gustav Adolf. Zwischen dieser Bescheidung aus Kraft und Wallensteins Vermessenheit aus Kraft die Vermessenheit aus Schwäche und Bescheidung aus Schwäche im Kaiser. So die Geschichte zur Poesie gemacht. Das Schicksal der Nation ist der Hauptankläger. Die Nemesis: der Zuvieldiener fällt durch Zuvieldienerei, der Verräter durch Verrat, von niemand beklagt; es erfüllt sich der Fluch des armen Volkes, die Zitation des als Sühnbock geschlachteten Opfers, er fällt an seiner gewaltsamen Auslegung der Sterne, die Seni als Frevel ansieht. An Max, der um seines Landes willen sich demütigen läßt, hängt sein Volk, der fallende Gustav ist den Seinen ein Märtyrer, Wallenstein endet von niemand beklagt.

Diese Nemesis muß überall hervorgehoben werden; an Wallensteins Leiche sein Totengericht. Glänzende Anlagen wandten sich zu Lastern, da Bescheidung fehlte; er trotzte, verachtete Erd und Himmel, zerriß göttliches und menschliches Recht. Nach diesem Urteil über Wallenstein schließt der Patrioten Klage über das Elend der Nation, das einer für sich ausbeutete, andern Beispiel gebend.

Episoden. Ein Bürgerdrama, dessen Handlung sich mit der Waldsteintragödie verschlingt. Die im Bürgerdrama spielende Familie wäre wohnhaft in der (zu Anfang) eroberten Stadt; das Restitutionsedikt vertreibt sie bis auf den katholischen Rückfaller, den einen Sohn, der sich bei dieser Gelegenheit enthüllt und Fanatismus zeigt, durch die mitgekommnen Pfaffen erregt. Ein andrer Sohn, der ursprünglich Wallen-

stein haßt, wird durch dessen dämonisches Wesen bestrickt und zum Indifferentismus vollends bekehrt, dem seine Natur immer zuneigte; die verwaisten Eltern nehmen dann alleingehend Abschied von der Stätte, wo sie geboren, wo sie sich gefunden, mit einander bis jetzt gelebt haben und wo sie zu sterben dachten. Der Mutter kostet es Kampf, den Konvertiten zu lassen, der Alte sagt sich los von ihm und nochmals von der Religion, die Familien scheidet. — Bei Lützen tötet dann der Wallensteiner seinen Vater, der nach der Frau Tode Gustav Adolf zugezogen, dem in den Himmel zu folgen ihm Glück ist. Ermahnungen neben Verzeihung mit Hoffnung auf Änderung des Sohnes. Der Alte stirbt, der Sohn überwindet das Etwas von Reue und wirft sich mit desto größrer Wildheit und sittlicher Verrottung in das wilde Leben, dem er schon nicht mehr entsagen kann. — Das Drama der beiden Brüder, der eine ist vielleicht der Schütze u. s. w.

Von Frauen könnten Waldsteins und Maxens Gemahlin mit darin sein, beide mit den Männern kontrastiert, in den Reden der stolzen Kurfürstin könnte sich erst recht zeigen, wie tief, was Max duldet, ein fürstliches Gemüt empören muß, sie könnte nicht wie er, und aus seiner Ehre heraus stachelt sie ihn, Wallenstein den Emporkömmling fühlen zu lassen. „Einst kommt wohl die Zeit dazu, jetzt, liebes Weib, müssen wir u. s. w." Dagegen Wallensteins Frau zurückgezogen, aus Liebe muß sie ihm folgen und in ein Element, das nicht das ihre und von dem sie wünscht, daß es auch nicht das seine wäre. — —

Es kann eine völlige Historie werden (eine Historie, kein psychologisches Drama!), wenn die Hauptzüge der Handlung mit Ausscheidung des Unwesentlichen nur dramatisiert werden, aber wie die Geschichte in der Länge so nach der Breite excerpiert und konzentriert, das heißt mit Weglassung der Zwischenträger, sodaß

die Fürsten auch Vollzieher ihrer Handlungen sind. (So könnte den letzten Sturm auf Wallenstein und die letzten Bewilligungen der Kaiser in Person machen. Die Spannung dabei so behandelt, daß hier z. B. der Zuschauer Wallensteins Absicht wüßte durch Schauspielerei das zu erreichen, wodurch er für früheres sich rächen kann.) Dann die Verhandlungen mit ihren wesentlichen Wendungen in einzelne Gespräche zusammengedrängt, die an sich dadurch schon schauspielerisch werden. So könnte ein wirksames Stück entstehen durch bloßes Dramatisieren des einfachen Kernes (Kausalnexus) der Geschichte, indem die Massen kleinrer Außenwirkungen den Charakteren gegeben, das heißt durch das innre Motiv der Geschichte ersetzt werden und solchergestalt die Geschichte in Ort und Zeit — doch so, daß diese beiden nie mitspielen, sondern nur symbolisch als Gerüste auftreten — und Personen bis zum dreistündigen Vorgange zusammengedrängt. Je mehr man die Geschichte nur excerpiert, desto besser wird der historische Boden in den Charakteren selbst hervortreten, nicht als äußre Sittenschilderung; nur muß man möglichst eine gleichzeitige Schilderung (historische) zu Grunde legen. Es lassen sich sogar ganze Äußerungen abschreiben, was dann zwingt, das Selbstgemachte in Einstimmung zu bringen. Die ganze Geschichte muß zu einem tragischen Typus werden; damit die Charaktere, der tragische Typus des Ganzen im Helden, die Gegensätze aus den andern Personen; die Beglaubigung als Menschen durch anekdotische und sonst mimische Züge aus ihren Charakterschilderungen in der Geschichte genommen.

Keine Figur in zu großer Breite, der soldatische Lakonismus hilft der Gedrängtheit des Dramas, überhaupt als charakteristischer Grundzug im einzelnen. Das soldatische Wesen in seinen Untergattungen, die bluntness, die pedantische und die elegante Wildheit

u. s. w.; alle sind zu handeln gewohnt, nicht zu reden, was sie selber dem kaiserlichen Botschafter und sonstigen Höflingen gegenüber mit einer gewissen Genugthuung geltend machen. Besonders Butler, der so beredt ist, wie das Schwert beredt ist, wie er selber sagt (er kann seine Meinung deutlich machen ohne viele Worte, Gott sei Dank!). Aber eine gewisse wilde Größe, der Krieg ist nicht die Schule für weiche Regungen und vielgeschlungne Reflexion, durch alle Figuren. Die realistische, antisentimentale Großheit der Geschichte muß dem Ganzen sein Imposantes leihen.

In die Mitte all der idealistischen und realistischen Agentien gestellt der Mann, der das alles zu seinem Zwecke — persönliche Größe — auszubeuten sucht. Ein Mann voll Ehrgeiz und Stolz, aber auch von Geist und praktischem Wesen, sieht den rechten Moment und benutzt ihn. Nun beginnt er seinen Schwindelweg, auf dem er erst den Kaiser mitreißt; da ihm dieser bald nicht mehr folgen kann, geht er ihn allein; sein Glück macht ihn abergläubisch, er thut den Sternen auslegend Gewalt an, er trotzt den Fürsten, das Elend des Volkes ist ihm nichts, er höhnt allen positiven Glauben, während er abergläubig an sein Glück glaubt. Vermessenheit ist sein Name, schwindelnd überhobne Vermessenheit. Auf der Schwindelhöhe, wo er als dritte Macht dem Kaiser und den Schweden Gesetze zu geben denkt, trifft ihn der Tod. — Immer das Verwegne, Abenteuerliche, Vermeßne, der scharf verächtlich auf positive Religion und alles Heilige herabsehende Verstand mit der abenteuerlichen Phantasie im grellsten Kontraste. Aus der Sicherheit des glücklichen Spielers und der Überlegenheit, mit der er den frommen Borniertheiten von Religion, Staat, Verfassung gegenübersteht, die grandioseste Selbstsucht, die in dem Vermögen ein Recht sieht. Wie dieser alles verachtet außer sich und seinen Zwecken, immer noch

höher schwindelt, als unter ihm der Boden schon miniert, aus glühendsten Träumen dem kalten Tod in die Arme stürzt mit seinem ganzen babylonischen Turm. Das Stück und der Charakter historisch, nicht eng psychologisch, ungefähr in der Weise Richards III.

Zwei Hauptsachen, daß erstens das Ganze völlig schlank und klar, besonders der ideal-pragmatische Nexus hervorstehend, ohne Seitenschritte und Zerstreuung durch dramatisch-unverarbeitetes historisches Material, in entschiednem nach hinten immer beschleunigtem Schritte sich fortbewege, und daß zweitens das so gewonnene Handlungsskelett nun mit schauspielerischem Fleische umgeben werde, um die lebendigste, fesselndste Gegenwart zu werden, mit Vermeidung irgend flauer und deklamatorisch monotoner Stellen; überall Leben, Charakter des Ganzen und der einzelnen Figuren, besonders aber des Helden, der vom Anfang bis zum Ende eine jener Gestalten der Volksmythe, dabei voll geistigen Gehalts und eine Paraderolle ersten Ranges sein muß. — — Das Allgemeinmenschliche muß den Charakterentwicklungen zu Grunde liegen. (Mit dem Wallenstein müssen wir seine Kränkung fühlen und begreifen, wie er nun völlig der Selbstsucht anheimfällt.) —

Alle seine Szenen müssen Spielszenen werden der ersten Ordnung. Wie er fromm thun kann, wenn er es braucht. Der feine Hofmann beim Kaiser, sanftgleitend die Versuchung der Ehrsuchtreizung, die Großheit gegen die gebornen Fürsten, der fein höhnende Ton, in welchem er sich mit Max findet, ganz höfische Weise und doch brutal, wie kein Vorschlag des Bayern etwas gelten soll, wo dieser mit seiner Pietät für sein Volk kämpfen muß; diese Verachtungsbezeigung in höfischster Form. („Wie, Ihr meint so und so? Absurd, was Ihr da sagt, Terzky." Terzky: „Nicht ich, Seine Durchlaucht!") Zuletzt, als Max mit großer

Wärme dargethan: so müsse es werden, und seine Gründe einleuchtend, giebt Wallenstein dem Terzky den entgegengesetzten Befehl. Er — Wallenstein — darf des Kaisers Soldaten nicht riskieren. „Ei, wer sich selbst schützen kann, braucht uns nicht! Sind wir nicht überflüssig, wir, die wir nur unser Verdienst haben!“ Und nun wiederum der volle Hofmann, der keine Zurückleitung in das Geschäftsgespräch geschehen läßt aus Höflichkeit. Hier ist er, wiewohl in ganz andrer Sphäre, derselbe, wie in seinem Heere. Sein Wille und kein andrer. Ja, er betet täglich: Mein Wille geschehe. (So braucht es nun auch nicht, daß Max sagt, was er wolle. Wenn er den Kaiser drängt gegen den Waldstein, dem nichts heilig, dem darum nicht zu trauen, der in seiner Rache auch den Kaiser nicht schonen werde, finde er den Augenblick dazu, so weiß man warum.) Bei aller Lebendigkeit seiner Rolle muß dieselbe doch viel Haltung und Nachdruck haben, Diplomat, Soldat, Astrolog, Freidenker u. s. w., ihr Umfang muß ungeheuer sein; das kann es um so leichter, da der ausgesprochne Plan, der Zweck, zu dem dies alles Mittel, in seiner Leidenschaftlichkeit ein gewaltiges Rückgrat ist. Bei alledem müssen die Szenen etwas schnell Fortschreitendes haben, viel Wechsel.

Kühne Epitomation; die einzelnen Szenen ohne zu große Verzahnung: die Hauptsache Vertiefung ins innre Kostüm der Situation. Wirkliche Gespräche, schauspielerisch mit Menschen- und Vortragstypen. In den epitomierten Vorgang darf nichts kleines gemischt werden, das Ganze nach diesem großen Maßstab detailliert. Sodaß nur der große Inhalt der Geschichte, ein Ideal davon, hier repräsentiert wird. Immer im Ganzen und Vollen gearbeitet. Wie die Peterskirche. Es sind freilich größere und kleinere, stärkere und schwächere Züge, das heißt es ist Perspektive darin, aber das Kleine darin ist schon groß,

das Große nur noch größer, die relativ noch kleinern sind gar nicht zu sehen. So wird die Geschichte eine höchst einfache. Immer Kühle und Repräsentation. Eine Welt durch ein Glas gesehen, das nur das Große, die einfachen Umrisse sichtbar und die kleinern Nüancen verschwinden macht. Alles wird durch Hauptpersonen und aus ihnen gemacht, das Zeremoniell erscheint nur, wo es charakteristisch. Eine großlinigere Wirklichkeit. —

Keine Verbindung der Szenen untereinander weiter gesucht (keine Einteilung in fünf Akte, vielmehr eine Anzahl Tableaux), die vorhandnen aber durch Puffer getrennt. Eine Welt durchs Teleskop besehen — Geschlossenheit die eigentliche Handlung.

Das Kostüm wohl zu beachten; auch in der Sprache muß das Bild der Zeit heraustreten; das Einmengen welscher Worte und lateinischer, auf welche der Chor sticht, auch hier die Schuld markierend, die in der Sprache nur die unglückliche politische Gestaltung vorweggenommen. Das anständige Verhalten in Zorn, Vorwürfen, Malicen und Pointen des Hohnes, des Hasses, der Schadenfreude u. s. w. nebst Retourchaisen der betreffenden Affekte. In alledem die hohe Sphäre, in der das Stück hauptsächlich spielt, gemalt, das Gewichtige, Universalhistorische, das Nachdrückliche, Fürstlich-Soldatische, das Stolze, wogegen der Ton des Volkes, der das Bedürfnis, die Sache der Menschlichkeit führt, während jene die hochgeschwellten Leidenschaften repräsentieren, darunter das Volk leidet, und die Nichtachtung des Volkes — außer bei Max und Gustav Adolf, die Mitgefühl besitzen und daher Mitgefühl erfahren —, die selbstsüchtige Politik, besonders beim Fürstentage, der alle äußre Würde festhalten muß. Dabei äußerste historisch-individuelle Charakteristik der Fürsten; der ebenso selbstsüchtige und mitleidlose Ehrgeiz der wilden Generale.- Die Mönche u. s. w., überhaupt Geistliche als Agenten des Kaisers selbst in

militärischer Hinsicht; des Wallenstein Hohn darüber, wie über des Schweden Schlichtheit. Dies alles ist äußerst pittoresk und charakteristisch und bringt äußerste Gegenwärtigkeit.

Die zügellose Soldateska; das leidende Volk; das große Schicksal der Nation, Entkräftung, fremde Hände über seinem Schicksal. Zusammenhang des Charakters und Schicksals der deutschen Nation. Eine Person übernähme den Epilog und prophezeite aus dem Bisherigen die Schwächung Deutschlands durch Abhängigkeit von den garantierenden fremden Mächten, wenn die Schwäche, die Ohnmacht den Frieden gemacht.

Das Ganze fordert großartige Kühnheit der Behandlung; immer große Züge; größte Einfachheit des Vorganges; ferner ein gewisses Verschweigen, eine gewisse Allgemeinheit, die sich nicht auf das Einzelne einläßt, damit ein weites Feld bleibe der Auslegung.



Gespräche Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky



Einleitung

Die nachstehenden Gespräche des Wiener Hofburgschauspielers und Charakterdarstellers Josef Lewinsky mit Otto Ludwig stammen aus den letzten Lebensjahren des Dichters, und bilden eine wichtige Ergänzung zu den „Shakespearestudien.“ Ein lebendigeres und entscheidenderes Zeugnis dafür, wie die Hauptanschauungen der „Shakespearestudien“ Ludwigs ganze Seele erfüllten und sie gleichsam von innen heraus verzehrten, welcher heilige Ernst und welche selbstvergessende Leidenschaft ihnen zu Grunde lag, kann nicht gedacht werden. J. Lewinsky, einer der treuesten, bewußtesten Verehrer des Dichters, der weit über den Tod Ludwigs hinaus seine Überzeugung vom hohen und bleibenden Wert der Schöpfungen Ludwigs mannigfach und erfolgreich bewährt hat, schrieb die Unterredungen, die er bei mehrfachen Besuchen in Dresden mit dem damals schon ~~schon~~ schwerkranken Dichter führte, aus frischer Erinnerung und mit der Gabe treuester Auffassung in seinem Tagebuche nieder und bewahrte alles Wichtige und Wesentliche für sich selbst und die Nachlebenden. Diese Aufzeichnungen wurden zuerst in dem von Anton Edlinger in Wien herausgegebnen „Litteraturblatt“ (Wien und Leipzig, Verlag von Julius Klinkhardt) veröffentlicht und erschienen im zweiten Jahrgang der gedachten, wieder eingegangnen Zeitschrift in den Heften 13—15 und im Heft 18. Indem uns der pietätvolle Be-

wahrer dieser „Gespräche" den Wiederabdruck gestattet, gewährt er unsrer Ausgabe eine wesentliche und gehaltvolle Ergänzung. Würde auch noch mancher in der Lage gewesen sein, die Übereinstimmung der mündlichen Äußerungen Ludwigs mit den die „Shakespearestudien" durchziehenden Grundgedanken zu bestätigen, so hatte doch Lewinsky das voraus, daß der Dichter auch in diesen Leidensjahren ihm gegenüber rascher und reicher in seinem Gespräche war, eben weil die Besuche des treuen Verehrers nur vorübergehende und kurze sein konnten.

Der Abdruck erfolgt nach dem Druck im Wiener „Litteraturblatt," den Josef Lewinsky selbst nochmals verbessernd mit seinen Tagebuchaufzeichnungen verglichen und mit wertvollen Zusätzen bereichert hat.



1862

Dresden, 22. Juli. — Traurige Nachrichten, welche ich wenige Tage vor meiner Ankunftin Dresden über Otto Ludwigs gegenwärtigen Gesundheitszustand erhalten, hatten mich darauf vorbereitet, ihn recht elend zu finden. Mit diesem Gedanken trat ich am 22. Juli in den Garten seines Wohnhauses und war auf das freudigste überrascht, als er mir ziemlich festen Schrittes entgegenkam. Nach herzlicher Begrüßung antwortete er auf meine erste Frage nach seiner Gesundheit, daß ihm der Karlsbader Brunnen, der ihm verordnet sei, sehr wohl thue; die Beßrung war auffallend, da er selbst gestand, vor kurzem noch sicher geglaubt zu haben, daß sein Ende gekommen wäre. Er war sehr guter Stimmung und ein lebhaftes Gespräch entspann sich schon in der nächsten Viertelstunde.

Ich erwähnte Hebbels „Nibelungen.“ Ludwig äußerte seine Verwundrung, daß die Schriftsteller nicht zu der Einsicht gelangten, daß aus diesen Stoffen niemals ein wahres Drama entstehen könne, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ein ganzes Volk der Held sei. „Denselben Fehler beging Freytag, als er die Fabier wählte, eine Arbeit, welcher große Verdienste nachzurühmen sind. Im Epos kann man sich wohl für das Schicksal eines ganzen Volkes, das als Held auftritt, interessieren, aber im Drama nur für den einzelnen Menschen. Von diesem Volksstamm müßte jeder wieder ein besondres Schicksal haben, wenn er uns dramatisch interessieren sollte; wir können

auf der Bühne nur an dem teilnehmen, was sich uns leibhaftig handelnd und leidend zeigt, nicht an der statierenden Masse; diese Stoffe sind niemals im Drama durchzuführen, weil sie der Natur desselben widersprechen. Zudem können im Epos mehrere Gestalten gleich reich ausgestattet werden, während man im Drama neben den Helden keine Person stellen darf, die ihn verdunkelt. Sehen wir nur Shakespeare an, der lehrt uns ja klar, wie der tragische Held beschaffen sein muß." — Bei Shakespeare blieb er nun stehen und betrachtete von diesem Standpunkte aus Schiller und Goethe, sowie die Dichter der Spanier und Franzosen. Er sprach von der tiefen Menschenkenntnis Shakespeares und verglich hierbei zuerst Julie und Thekla, die nach der erstern gebildet worden sei. „Welch ein Unterschied in dem tragischen Ende dieser beiden! Julia muß sterben, denn das Übermaß ihrer Leidenschaft reißt sie dahin, und wir würden eine arge Mißstimmung empfinden, wenn sie am Leben bliebe; wir sehen sie auch gern aus ihrer Umgebung scheiden, befreit von diesen Eltern und Verwandten. Da geht das ganze Leben in dem einen Gefühl der Liebe auf, sodaß der Tod etwas Notwendiges ist, als dieser Bund zerrissen wird. — Wie aber bei Thekla? Sie ist nicht wie Julia unter dem üppigen Himmel Italiens aufgewachsen, unter einer abstoßenden Umgebung, eine frühreife, glühende Natur. Nein, sie ist im stillen Kloster erzogen, bis zur vollen Entwicklung ihrer Persönlichkeit, unter der sorgsamsten Aufsicht. Was für Reden führt dieses Mädchen; sie spricht oft wie ein Greis, der das Leben ausgekostet hat; sie stirbt nicht im Sturme der Leidenschaft, sondern sie nimmt durch Reflexion zu diesem Schritte ihre Zuflucht. Sie sagt:

Was ist das Leben ohne Liebesglanz!
Ich werf es hin, da sein Gehalt verloren!

Das ist ja im Munde dieses Mädchens entsetzlich. Diese

Verzweiflung ist nicht wahr, weil sie reflektiert, und was mehr ist, sie ist aus eben diesem Grunde höchst unsittlich. — Ebenso unwahr ist die Verzweiflung des Max. So schön und besonnen spricht kein Verzweifelnder; er ermahnt Thekla, daß sie sich entscheiden solle, sagt ihr, sie möge sich nicht von einem täuschenden Gefühle hinreißen lassen; ja um Gottes willen, kann denn das ein Mensch, der auf dem Punkte steht, eine so ungeheure That zu thun? Schillern jedoch, der durch und durch rhetorisch ist, dem ists nur um die glänzende Rede zu thun, die Max zum Abschied hält, nicht um die innre Wahrheit dieser Rede. Schiller liebte den lauten Beifall auf das glühendste; daher stammen seine Abgänge, welche oft gar nichts zu bedeuten haben, wie z. B. „Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen!" Was soll denn das nur heißen? Und derlei Stellen giebt es in Menge. Auch ist Johanna keine wirkliche Schäferin, sondern eine erdichtete, ideale. Meisterhaft jedoch ist die Situation gemalt. Die Stimmung am Hofe König Karls, als alles hoffnungslos daniederliegt, hat nicht ihresgleichen — wie denn Schiller in der Schöpfung der Situation und des Grundtons ein großer Meister war, aber die Menschen passen nicht dazu. In Ton und Stimmung hat er fast überall seine Meisterschaft bewiesen; der Ton des Wallenstein ist der des gebornen Fürsten — darum aber auch ein Fehler, weil man nirgends den Parvenü gewahr wird."

Gelegentlich meiner Bemerkung, daß meine nächste Aufgabe vermutlich Philipp II. sein werde, und daß ich mit einigem Zagen an diese Arbeit gehe, weil an vielen Stellen der sogenannte Theaterkönig kaum zu verwischen sei, und weil ich mir so manche Züge mit anderen nebenstehenden nicht in Einklang setzen könne, erwiderte Ludwig: „Das glaube ich wohl; der Philipp ist ja ein Unding, das gar

nicht zusammenpaßt. Dieser Despot wird ja gerührt wie ein Tertianer, und sagt mit Bezug auf Posa: „O wär er mir gestorben!“ Wie kann ein solcher Mensch für die Ideen des Posa ein Ohr oder gar ein Verständnis haben; das ist ja mit den Ansichten und Grundsätzen des Despoten gar nicht zu vereinbaren. Daß er aber sentimental wird, ist geradezu lächerlich.“

„Was ist nun der Posa für ein närrischer Kerl? Ist der ein Politiker? Der will die Niederlande retten und fängts auf diese Weise an? Und wie könnte ein Philipp solche Reden ertragen? Er würde ihm den Rücken wenden und ihn ins Tollhaus oder auf den Scheiterhaufen bringen lassen. Es herrscht auch nicht die entfernteste Möglichkeit in der menschlichen Natur für die große Szene zwischen diesen beiden. Auch hier wars Schiller um die Reden zu thun, und daß diese an und für sich wunderbar schön sind, darüber herrscht kein Zweifel; aber ebenso unwahr sind sie, wenn man die Person betrachtet, welche sie spricht, und die Situation, in der sie gesprochen werden. Was ist denn das Motiv zu den Handlungen des Posa? — Die Eitelkeit. Diese Untugend spielt überhaupt eine große Rolle bei den Schillerischen Helden, sie prahlen gerne und hören sich gerne reden. Posa aber ist nicht nur eitel, er ist auch schlecht und gewissenlos, weil er zur Befriedigung seiner Eitelkeit so vieles und großes aufs Spiel setzt. Die Königin spricht die beste Kritik über ihn aus, indem sie sagt: „Sie haben nur um Bewundrung gebuhlt.“ Es ist bemerkenswert, wie häufig in Schillerischen Stücken eine oder die andre Person die schärfste Kritik ausspricht und zeigt, wie es eigentlich hätte sein sollen.

Es ist oft drollig und unbegreiflich, welche Verkehrtheiten Schiller seine Charaktere begehen läßt. Nie würde z. B. ein Mann wie der Präsident v. Walter einem so jungen Burschen, wie Ferdinand es war,

anvertraut haben, auf welch verbrecherische Art er auf seinen Posten gekommen sei, einem Burschen, dessen exaltierte Denk- und Anschauungsweise er kannte; an sich schon wäre diese Mitteilung in vertraulicher Form für diesen Mann ganz unwahrscheinlich, aber gegen Ferdinand wäre sie reine Tollheit. Und nun dieser Ferdinand! Mit welcher Seelenruhe lebt er und betreibt seine Liebesabenteuer! Es rührt ihn weiter gar nicht, daß sein leibhaftiger Vater ein solches Verbrechen begangen hat und es fällt ihm erst wieder ein, als er dasselbe als Waffe gegen seinen Vater gebrauchen kann. Was ist das für ein Mensch? Sehn wir dagegen Hamlet an: wie ist dieser Arme niedergedrückt nur von der Ahnung, daß auf seinem Hause ein geheimes Verbrechen laste, wie ist er aus allen Fugen, als er dessen gewiß ist. Ferdinand ist fröhlich und guter Dinge und hat sich das weiter gar nicht zu Herzen genommen. Was die Luise betrifft, so dokumentiert sich Schillers Unkenntnis des Weibes hier aufs kräftigste, indem er sie sprechen läßt wie einen Philosophen. Der einzige ganze wahre Mensch in diesem Stücke ist der alte Miller; er ist zweifellos die größte Gestalt und die wahrste, welche Schiller je geschaffen; das ist ein Mensch vom Anfang bis zum Ende." —

„Was die Geistererscheinungen im Shakespeare betrifft, so hat er damit nur die innern Vorgänge im Gemüte des Menschen sichtbar gemacht; da es Visionen in der Wirklichkeit giebt, so ist dieses poetische Mittel in dieser wundervollen Anwendung vollkommen gerechtfertigt."

23. Juli. Ludwig sprach heute ausführlich über den Bau des Dramas, dann über die Schuld des Helden, welcher durch seine Leidenschaft dahin geführt werden müsse und dadurch unser Interesse, sowie durch die Rührung unser Mitleid erwecke. „Auch

kann dem Helden eine That auferlegt werden, deren Erfüllung ihm durch einen Zwiespalt in sich unmöglich gemacht wird, wie beim Hamlet. Die Hauptsache ist, den Helden so zu stellen, daß er unser Interesse immer wach erhält; es darf daher so wenig wie möglich erzählt werden; wir müssen ihn so oft und so lange als möglich vor uns sehen, in seinem Handeln und in seiner Entwicklung. Auch darf keine andre Figur unser Interesse so sehr in Anspruch nehmen, daß die Hauptfigur dadurch gedrückt wird. So finden wir bei Shakespeare die weisesten Verhältnisse bezüglich der Nebenfiguren. Betrachten wir Duncan gegen Macbeth, Cäsar gegen Brutus und Cassius; wären diese Gestalten größer ausgeführt, so würde unser Auge von den Vorgängen in der Seele der Hauptperson abgezogen werden. Bei Schiller jedoch sind die Gestalten transparent, eine glänzt so hell wie die andre und nimmt uns gleichartig in Anspruch."

Robert Prutz hatte Ludwig den Vorwurf gemacht, daß die Marie im „Erbförster" ein zu unbedeutendes Ding sei. „Ja," meinte Ludwig, „sie soll ja nicht bedeutend sein, ich will ja das Interesse des Zuschauers auf den Förster konzentrieren, und habe also daran vollkommen recht gethan. Ich habe jedoch einen andern Fehler begangen, und zwar dadurch, daß ich den Anfang so heiter gehalten habe: es ist nämlich ein Hauptgrundsatz der dramatischen Poesie, in dem Zuschauer keine täuschende frohe Hoffnung zu erwecken, sonst muß immer Mißstimmung folgen. Der Zuhörer muß alsbald ahnen, daß das Ding ein böses Ende nehmen werde, man muß die Gewitterschwüle verspüren. Lebenswahr ist der Erbförster durch und durch, aber er verliert durch obigen Fehler an poetischer Reinheit. Damals kannte ich auch beileibe nicht die Regeln dieser großen Kunst, wie ich sie heute kenne; jetzt würde ichs wohl anders machen. Ich habe das

so in aller Schnelligkeit hingeworfen; sowie ich den Ulrich ganz vor mir hatte, legte ich die Feder gar nicht mehr nieder und es war fertig. Man muß sich hüten, das Interesse zwischen zwei Personen zu teilen und dadurch zu spalten. Das ist selbst Sophokles in der „Antigone" begegnet, wo der Priester ebensoviel Interesse in Anspruch nimmt als die Antigone. Dem Shakespeare ist das niemals begegnet." Diese letztre Bemerkung drängt mir eine Frage auf, die ich schon lange gegen ihn auf dem Herzen hatte. Ich konnte nämlich nie ganz einig mit wir selbst werden über den Kaufmann von Venedig. Mir schien es immer, als ob zwei Handlungen und Interessen neben einander paralell liefen, und ich war von vielen mir bekannten Darstellungen her gewöhnt, das Interesse erlahmen, ja ersterben zu sehen, sobald Shylock von der Szene verschwunden war. Ich konnte mir nicht erklären, wie denn Shakespeare einen so großen Zwiespalt in das Werk sollte gebracht haben, ich sah immer eine tragische und eine humoristische Hälfte. —

„Natürlich," meinte er, „wird man die Einheit des Stückes nie herausfinden, wenn der Shylock falsch, d. h. tragisch gespielt wird. Daß die Gestalt eine humoristische ist, ist ja keinen Augenblick zu verkennen. Man sieht ja schon im Anfange, daß die Geschichte nicht gefährlich wird. Wäre das wirklich ein tragischer Charakter, so würde ja der nebenspielende Scherz und namentlich der Spott des Graziano beleidigend, ja von der niedrigsten Gemeinheit sein."

Die Gelegenheit, Otto Ludwigs tiefe Menschenkenntnis und sein Studium Shakespeares zu erkennen und zu bewundern, bot sich oft an kleinen hingeworfnen Äußerungen, die er an zitierte Stellen knüpft. So erwähnte er heute des häufigen Mißverstehens einzelner Momente von seiten der Ausleger. „Viele haben in den Worten des Macbeth: „Ich habe selbst den Sinn für

Furcht verloren" eine großprahlerische Phrase gefunden, und dieser Zug ist ein so wunderbarer! Er ist der Ausdruck ungeheuern Seelenschmerzes. Macbeth sehnt sich nach der Zeit, wo er noch im Stande gewesen, zu fürchten."

Über die „Maria Stuart" fielen heute scharfe Worte. Ludwig deutete auf die Menge von Fehlern hin, deren sich Schiller in dieser Tragödie schuldig gemacht. „Wie hat er die Hauptperson umgestaltet, und diese Furie mit einem Heiligenschein umgeben, während er aus der mächtigen Gestalt der Elisabeth einen gewöhnlichen platten Theaterbösewicht machte, und welche Dummheiten läßt er sie begehen! Sie vertraut dem Mortimer, nachdem sie ihn zum erstenmale gesehen, sich so gänzlich an, daß sie ihm geheimen Auftrag giebt, Marie wegzuschaffen, und ihm ihre Gunst dafür verheißt. Nie würde eine Elisabeth einer solchen Thorheit fähig sein. Und was die Sprache betrifft, so singen ja diese beiden Königinnen förmliche Arien, denn ein Gespräch ist das doch nicht zu nennen. Die Stelle „Eilende Wolken u. s. w." ist ja ein reines Lied. Das war überhaupt der Grundzug und das Ziel Schillers und Goethes, dem Drama etwas Pomphaftes, Opernartiges zu verleihen; da war die Pracht der Sprache, der Klang des Verses die Hauptsache. Diese Menschen halten Reden an einander, sie sprechen zu einander, aber nicht mit einander. Das wirkliche Gespräch ist allerdings auch unendlich schwer zu bilden; wir finden in unsrer dramatischen Litteratur oft geistvolle Reden, aber es ist kein Gespräch; oder wir finden ein Gespräch, aber ohne Geist."

„Auf unsre jungen Dichter hat nun die glänzende Sprache unsrer beiden Heroen und deren rauschender Erfolg den verderblichsten Einfluß geübt; einen mittelmäßigen Vers zu schreiben ist nicht so schwer; auch die dürrsten Gedanken sehen eher danach aus, als ob sie

eine Bedeutung hätten, das reine Gespräch in Prosa oder Vers ist aber, wie gesagt, unendlich schwer. Nun hat sich eine ganze Generation von Dichtern auf das Reimgeklingel gelegt, wodurch sie selbst der eigentlichen Seele des Dramas fern bleiben und die Schauspieler, welche solches Zeug lernen müssen, verderben."

24. Juli. Das Gespräch begann heute wieder mit Schiller, indem ich bei Erwähnung der „Braut von Messina" bemerkte, wie schwierig die Einfachheit und Schlichtheit der Gebärde in den häufig vorkommenden Beschreibungen, Reflexionen u. dgl. herzustellen und festzuhalten sei. Ludwig betonte nun scharf den übeln Einfluß, welchen Schiller und Goethe überhaupt auf das Gebärdenspiel des Schauspielers ausgeübt haben, „da die Menschen fast immer pomphafte Reden aneinander halten, so mußte notwendig eine Verirrung in diesem Teile der Schauspielkunst hervorgerufen, die Gebärde mußte opernhaft werden, wie die rhetorischen Glanzstellen selbst der Oper weit mehr angehören als dem Drama. Beide bilden sich ein, das wäre das Rechte."

„Ja," fuhr Ludwig fort, „ich kann gar nicht begreifen, welche Gebärden der Schauspieler überhaupt machen soll, wenn er in der Rolle des Melchthal die Dithyrambe auf das Licht des Auges ausbringt, während sein Gemüt von Schmerz für seinen Vater, von Vorwürfen gegen sich selbst zerrissen sein soll. Ich sehe in Schillerischen Stücken immer verkleidete Schauspieler vor mir, und dann frage ich mich, wozu sich nun die armen Leute so abmühen; ja es kömmt mir oft das Lachen an, wenn ich die Menschen so ganz verkehrtes Zeug machen sehe, das gar nicht zu ihrem Wesen paßt."

„Durch das Bemühen des Schauspielers, den Fehler der Dichtung zu decken und naturwahr zu sein, wird dann häufig die Sache nur noch verschlimmert; und

dadurch, daß der Text mit dem Streben des Schauspielers zu sehr im Widerspruch steht, wird der Zwiespalt nur noch ersichtlicher. Denn wenn der Dichter einen Menschen im höchsten Affekt, der ihn der Natur gemäß seiner Besinnung berauben muß, streng logisch und künstlerisch geordnete schöne Reden halten läßt, was will der Schauspieler dann anfangen? Heute ist es unmöglich, in solchen Fällen Schillers Autorität umzustoßen, wie Schröder es gethan hat, der in den Momenten der wilden Leidenschaft die Sätze zerstückte, „um der Natur näher zu kommen“. Es bleibt dem Schauspieler daher in solchen Augenblicken kein Ausweg übrig, als die Dichtung so gut als möglich zu deklamieren.“ „Ich habe Frau Rettich bei ihrem hiesigen Gastspiel als Isabella gesehen. Sie hat sich redliche Mühe gegeben, dem Dichter beizustehen, Fleisch und Blut in die Gestalt zu bringen. Ja, einmal gelang es ihr sogar, mich zu täuschen, so vortrefflich spielte sie die Verzweiflung über den Verlust ihres Sohnes; aber gleich darauf wurde ich wieder durch eine pomphafte Rede gewaltsam aus der Illusion gerissen.

„Betrachten Sie einmal den Tell; ist denn das ein schlichter Bauer? Ganz abgesehen davon, daß er Meuchelmord begeht, ist das ja ein schauderhafter Mensch. Denken Sie sich doch nur, wie er im großen Monolog die That zergliedert und mit Ruhe von allen Seiten besieht und Betrachtungen anknüpft, während er im Begriffe steht eine solche That zu thun, sich selbst, Weib und Kind aufs Spiel zu setzen: das kann nur ein ausgepichter Mörder, dem derlei Thaten Handwerk sind.“

„Wie ging dagegen Shakespeare nicht nur in den ganzen Charakter eines Menschen, sondern auch in dessen Gemütszustand bei dem einzelnen Ereignisse ein. Wie wunderbar zeichnet er z. B. die Stimmung Hamlets

im ersten Akte auf der Terrasse. Sie finden nämlich in der Szene mit Horatio, wo er demselben von der übeln Gewohnheit des Trinkens spricht, daß er niemals eine Konstruktion schließt, daß er nimmer einen neuen Satz beginnt, ehe er den frühern geendet. Dadurch zeigt Shakespeare, daß Hamlets Denken bereits in einer ganz andern Richtung gehe, daß es bereits bei der Erscheinung weilt; ja, richtig gespielt muß der Schauspieler bei den Trennungspunkten das andeuten, indem er nach dem Geiste aussieht in der fieberhaften Spannung der Erwartung. Während es also bei Schiller dem Schauspieler oft kaum gelingen wird, den Widerspruch zwischen dem Tone der Natur und der Sprache des Dichters zu verdecken oder gar auszugleichen, ist es ihm bei Shakespeare sehr leicht gemacht, er darf nur trachten, ihn zu verstehen, und kann dann ruhig Hand in Hand gehen; Shakespeare hat ja in seiner Weisheit nur die eine Hälfte gethan, die andre muß der Schauspieler geben."

Diesen Nachmittag las ich Ludwig „Richard III." vor. Ludwig ist durchaus gegen die so starke Kürzung des zweiten Teils der Tragödie, wie sie Laube vorgenommen, weil gegen die Breite des ersten Teils das Gleichgewicht fehlt. „Der Dichter hat in der Vollendung seiner künstlerischen Berechnung die rasende Schnelligkeit, mit welcher diese großen Ereignisse eines ganzen Menschenlebens in dem Raume von fünf Akten dahin rollen, dadurch paralysiert, daß er die Sprache breiter und wuchtiger bildete; in der Theaterbearbeitung kommt der Zuschauer gar nicht mehr zur Besinnung; der Eindruck muß durch die Flüchtigkeit oberflächlich werden, und um die tragische Wirkung ist es geschehen. Es ist höchst gefährlich, das Publikum auch bei solchen Werken so weit zu berücksichtigen, daß man seiner Denkfaulheit ein Polster unterschiebt. Es wird geklagt, daß das Publikum durch die eingeschwärzte

französische Litteratur in der Fähigkeit des Zuhörens so heruntergekommen sei, aber durch ein solches Verfahren entsteht bei diesen Werken eine doppelte Gefahr: für das Publikum wie für die Dichtung."

25. Juli. Das gestrige Gespräch über die „Braut von Messina" wurde heute wieder aufgenommen, als ich Ludwig fragte, wie er die beiden Chöre von seiten der Schauspieler behandelt wissen wolle. „Da diese Chorführer — äußerte sich Ludwig — keine Menschen, sondern nur schöne Gedanken sind, so ist die einzige Aufgabe, sie schön zu sprechen. Mir thut immer der Manuel leid, der plötzlich tot gestochen wird, und den die Anwesenden liegen lassen wie einen toten Hund. Niemand springt bei, um zu sehen, ob nicht doch noch Rettung möglich; sondern die Leute bleiben unbeweglich stehen und sprechen schöne Reden, während der Herr verblutet."

„Wie die ästhetischen Aufsätze Schillers und seine Vorreden zu seiner Beurteilung unendlich wichtig sind, weil sich in ihnen seine Irrtümer in Bezug auf das Drama zusammengefaßt finden, so giebt auch die Vorrede zur »Braut von Messina« Zeugnis von einer ganz sonderbaren Verirrung. Schiller spricht vom Chor der Griechen, den sie in die Tragödie aufnahmen, weil sie ihn im Leben besaßen — und folgert daraus ganz widersprechend: daher müssen wir, die wir ihn nicht besitzen, poetisch erzeugen. Man begreift gar nicht, wie er zu so verkehrten Folgerungen kommen konnte. Die Griechen waren überhaupt im Drama sein Unglück und führten ihn von Jahr zu Jahr weiter ab vom richtigen Wege. Es ist unbegreiflich, daß Schiller, Goethe und die lange Reihe der Nachahmer, welche bei den Griechen das Heil suchte, nicht durch die Betrachtung der äußerlichen Verhältnisse, unter denen die Griechen schrieben, zur Einsicht ihres großen Irrtums gelangten. Bei den Griechen fehlte ja das

Lebendig-Persönliche auf der Bühne. Der Schauspieler hatte das Gesicht mit einer Maske bedeckt, in deren Mundöffnung eine Vorrichtung zur Verstärkung des Stimmtones angebracht war, um sich in dem ungeheuern Auditorium und unter freiem Himmel nur verständlich machen zu können; also machten schon diese beiden Momente ein eigentliches Gespräch unmöglich. Ferner stand der Schauspieler auf einem Kothurn, welcher seiner Gestalt eine übermenschliche Größe verlieh; dieselbe wurde in weite Gewänder gehüllt, und eine ganz langsame ungeheure Armbewegung war erforderlich, um auf die so weit entfernten noch eine Wirkung hervorzubringen: somit fällt die körperliche Beredsamkeit weg. Unter solchen Umständen konnte der Dichter nur langatmige Reden brauchen, welche die Entwicklung eines großen Tonvolumens und die notwendige Langsamkeit des Tempos in Sprache und Gebärde erlaubten; da konnte es keine kurze Rede und Gegenrede mit andeutender Gebärde geben."

„Das moderne Drama jedoch basiert ja nur auf der Schauspielkunst, es ist an den lebendigen Ausdruck der ganzen Persönlichkeit des Schauspielers gewiesen, an dessen feinste Züge, an die Ausdrucksfähigkeit des Körpers und die leisesten Andeutungen der Hand, ja der Finger; die Art des Sprechens soll eine so leichte und einfache sein, wie die des gewöhnlichen Lebens; wo kann denn unter diesen schon äußerlich ganz veränderten Umständen die Tragödie eine ähnliche sein? — ganz abgesehen von der andern Weltanschauung, welche diesen Äußerlichkeiten zu Grunde liegt. Was die Griechen als Medium zwischen Dichter und Publikum hatten, war ein oratorischer Kultus, aber keine Schauspielkunst. Diese aber ist heute kein Medium, sondern eine organische Hälfte; denn die moderne dramatische Kunst besteht in der völligen D u r c h - d r i n g u n g von Dichtkunst und Schauspielkunst und

zwar zu gleichen Teilen; dieses große Ziel hat nur einer vollkommen erreicht — Shakespeare. Er hat die Hälfte dem Schauspieler überlassen; ihn will ich aufgeführt sehen; bei Goethes Tasso genügt die Lektüre. Dagegen ist z. B. in Laubes Essex nur dem schauspielerischen Zwecke Genüge gethan; dieses Element ist stärker als das poetische; es fehlen die Übergänge, es fehlen die Gedanken, dadurch wird es seicht, und es entstehen Risse in der Handlung wie in den Figuren."

Im weitern Verlaufe des Gesprächs machte Ludwig die Bemerkung, Schillers „Wallenstein" habe Shakespeares „Hamlet" zum Vorbild; und zwar erkläre sich das ganz einfach, wenn man die Grundidee beider Werke betrachte. „Schiller wollte zeigen, wie die Thatkraft durch die Reflexion gehindert wird, und wie der Mensch durch halbe Thaten die Gegenpartei stärkt und somit sein eignes Netz spinnt; derselbe tragische Konflikt findet sich im Hamlet. Aber Schiller hat einen Fehlgriff in der Gestalt gethan; wie konnte er einem Abenteurer, einem Feldherrn, den der Ehrgeiz zur schwindligsten Höhe emporzieht, einen solchen Grundfehler beilegen? Hamlet ist durch Stellung, Temperament und Bildung dieser Eigenschaft zugänglich, die bei Wallenstein dessen ganzes Dasein unmöglich machen müßte. Wie könnte denn ein Mensch von solcher Geistesdisposition ein Feldherr sein und zu solchen Gelüsten kommen? Es ist zu merkwürdig, daß Schiller, nachdem er diese Gestalt im »Dreißigjährigen Kriege« behandelt, zu einem so falschen Mittel greifen konnte, um aus Wallenstein einen tragischen Helden zu machen, da er doch die Geschichte nur That für That buchstäblich abzuschreiben brauchte, um den tragischen Helden zu haben, ja, wie er den Kapuziner selber das Richtige sagen läßt, daß der Feldherr sich vor dem Teufel nicht fürchte und nichts achte — und dann doch das Gegenteil thut."

„Wallenstein ist eine höchst glückliche Figur für das Drama; wir brauchen da starke konkrete Züge, und die finden wir an ihm. Betrachten wir diesen martialischen, abenteuerlichen Kerl mit der sinnlich kräftigen Persönlichkeit, so bietet er nicht nur im ganzen, sondern auch in seinen kleinern eigentümlichen Zügen allerseits einen unendlichen Reichtum.“ — Ludwig führte nun Wallensteins Handeln im dreißigjährigen Kriege durch und zeigte Schritt für Schritt den Fortgang der Handlung und das Verhängnis, welches er sich selber bereitet! „Nun nehme man seine äußre Persönlichkeit, diese lange, dürre Gestalt, das ausgetrocknete Gesicht mit den kleinen, stechenden Augen, das rötliche Haar und Bart; die tolle Wildheit, die bei Stralsund schwört, es müsse fallen, und wäre es mit Ketten an den Himmel gebunden; jene Wut, in der er, als er abziehen muß, feurige Kugeln in das Meer werfen läßt, wie Xerxes einst dasselbe peitschen ließ; denken Sie sich diesen wilden Trotz, der dem Himmel sich entgegenbäumt und kein Gesetz der Erde und der Menschen heilig hält: was giebt das für Formen und Farben! Seine ganze Justiz bestand in den Worten: »Hängt die Kanaille!« Einst wurde ein Soldat wegen Meuterei festgenommen; Wallenstein fuhr eben vorüber, vernahm den Fall und sagte kurz: „Hängt die Kanaille!“ Da schoß der Betreffende nach ihm; die Kugel ging in den Sitz. Wallenstein blieb unbeweglich und sagte ebenso kurz: „Laßt die Kanaille laufen!“ — Dazu die Äußerlichkeiten, mit denen er sein Abenteurerwesen aufputzte, um die Leute an Teufelsbündnisse glauben zu machen! So hatte er sich in sein Hausgewand gekleidet, das von Kopf bis zu Fuß scharlachrot war, eine ungeheure Hahnenfeder auf dem Hut, in der dunkeln Nacht durch sein Lager zu wandeln wie ein Gespenst, sodaß seine Soldaten, schon durch seine äußre Erscheinung überwältigt und eingeschüchtert, an etwas Übernatürliches in ihm

glaubten. Sehen Sie nur an, ist dies nicht ein Prachtkerl nach allen Seiten, und an diesem mußte Schiller das Problem der Unentschlossenheit durchführen! — In diesem Stücke sind überhaupt die Weiber allein die Männer, sehen Sie nur die Terzky, die Tochter der Lady Macbeth. Alles machen die Weiber. Hier war gar kein Grund vorhanden, der Schillern bewegen mußte, die geschichtliche Wahrheit der Figuren zu verunstalten."

26., 27., 28. Juni. — Ludwig kam wieder auf den großen Unterschied zu sprechen zwischen dem Helden des Dramas und dem des Romans. „Der letztre ist selten eine Hauptperson, sondern eine Nebenfigur, wie wir bei Walter Scott sehen; er ist gleichsam das Medium, welches uns mit den Hauptpersonen der Handlung bekannt macht, der sie sich entwickeln läßt. Ein besonderes Muster eines Romans ist der Altertümler von W. Scott." Auch Dickens, obwohl er oft etwas zu starke Mittel anwendet, verehrt er sehr, wie denn die großen humoristischen Gestalten der verschiednen Nationen sein apartes Vergnügen sind. Von Cervantes spricht er mit derselben Verehrung, wie von Shakespeare; wenn er an die humoristischen Gestalten dieser beiden denkt, schwimmt er in Seligkeit. Er liebt überhaupt die Engländer zärtlich. Das Gespräch kam wieder auf „Richard III."; Ludwig wies darauf hin, in welcher vollkommnen Weise Shakespeare das Nebensächliche behandle, z. B. in der Stelle: „Ich will hinein und ihn auf Clarence hetzen!" „Diese Andeutung genügt ihm; was hätte sich nicht ein Deutscher über dieser Stelle breit gemacht und das mit großem Effekt ausgeführt und die Hauptsache darüber ganz aus den Augen verloren. Die Episode mit den beiden Kindern und noch viele andre sind ebenfalls hieher zu zählen." „Shakespeare wird bei den großen Stoffen durch seine Anschauung unterstützt, welche nur das Bedeutende sieht, und das

Kleine fallen läßt, selbst wenn es Gelegenheit zu pikanten Effekten bietet. Er arbeitet in seinen Geschichtsdramen nur in großen Zügen, und also muß es auch der Schauspieler bei der Darstellung derselben halten, immer die großen Züge im Auge haben und sich nirgends in kleine Ausmalung verlieren.

„So weise Shakespeare Wirkung und Gegenwirkung anbringt in Bezug auf Sprache und Handlung, so setzt er auch der Leidenschaft den kalten Verstand entgegen; er läßt die erstre niemals zu lange anhalten, weil sie an Wirkung verliert, wenn sie über eine gewisse Zeitdauer hinausgeht; dieselbe Kenntnis der Natur wie der Kunst läßt ihn das Ernste, ja Grausame durch Heitres unterbrechen. Seine größte Kunst in der Formierung der Charaktere liegt jedoch in der Menge der ihnen eigentümlichen Züge, welche seine Menschen nach allen Seiten zeigen, ihnen Plastik und das volle Leben geben. Betrachten wir z. B. Carlos in „Clavigo“ und Brutus in „Julius Cäsar“. Carlos ist voll Wahrheit und Leben, eine der bedeutendsten Gestalten, welche Goethe geschaffen, aber einseitig ausgebildet; wir kennen ihn nur in seinem Verhältnisse zu Clavigo; wir wissen sonst gar nichts von ihm, weder von seiner Stellung bei Hofe, in der Welt, zu andern Menschen, und dadurch verliert die Gestalt an Körper. Sehen wir aber den Brutus an, so lernen wir ihn nicht nur in seiner politischen Stellung kennen, sondern auch in allen andern Verhältnissen des menschlichen Lebens; in seinem Hause sehen wir den Gatten mit seinem Weibe verkehren, mit seinen Freunden, ja mit seinen Dienern. Jeder solche Zug macht eine Gestalt reicher und wahrer; dies ist das große Geheimnis, das so wenige finden. Die Gestalten andrer Dichter dagegen gehalten sehen aus, wie die aus Bilderbogen geschnitzten Figuren: sie sind nur von vorne einem Menschen ähnlich, von der

Seite bieten sie gar keine Fläche, und hinten sind sie ganz weiß. Das besondre Augenmerk des Schauspielers muß es denn auch sein, den einzelnen Zügen des Charakters volle Geltung zu verschaffen, sie nicht im allgemeinen verschwimmen zu lassen. Eine regelmäßige Gestalt hat ja nicht nur einen Rumpf und Kopf, sondern auch Füße, Arme und Hände; werden diese einzelnen Glieder recht bestimmt gezeichnet, dann erst wird der ganze Mensch daraus."

„Wenn man Shakespeare aufmerksam studiert hat und ihn in all seiner Größe erfaßt, dann weiß man eigentlich nicht mehr, was man schreiben soll; er hat nichts mehr übrig gelassen, das ganze menschliche Leben erschöpft. Es erscheint im ersten Augenblicke barock, kennt man ihn aber genau, so weiß man, daß es so ist. Welche Leidenschaft man auch nehmen mag, sie ist bei Shakespeare völlig erschöpft zu finden, und zwar als umfassender Typus; er hat immer ganze Gattungen von Menschen zusammengefaßt, und wir werden bei ähnlichen in diese Reihe gehörenden Menschen immer einen oder mehrere dieser Züge wiederfinden. Wie viele Hamlets gehen in der Welt herum, welche einzelne Züge des großen Urbildes aufweisen. Um ein andres Beispiel zu erwähnen: im Jago sind alle Züge des Intrigants enthalten, man kann keinen schaffen, der nicht eine Grundeigenschaft mit ihm gemein hätte. Dieser Jago ist eine die ganze Gattung umfassende Gestalt.

30. Juli. — „In den Gestalten Schillers findet sich meistens eine zweifache Unwahrheit, eine innre und eine äußre. Jene besteht darin, daß Schiller den Zufall in den Menschen legt, statt ihn von außen auf die Personen wirken zu lassen. Er ist, wie gesagt, ein bewundernswerter Meister in der Situation und Stimmung; nun läßt er aber oft seine Menschen in einer solchen Weise handeln, wie sie ihrem ursprüng-

lichen Charakter der Natur gemäß gar nicht handeln können — bloß um irgend einem rhetorischen Drange zu genügen oder einen dramatischen Knoten zu schürzen. Äußerlich besteht die Unwahrheit darin, daß er die prachtvollsten, gedankentiefsten Reden, philosophische Reflexionen Menschen in den Mund legt, die von solchen Dingen gar keinen Begriff haben, sich nie so ausdrücken können. Ihm ist nur daran gelegen, seine eignen großen Gedanken anzubringen, aber die Stelle, an der sie erscheinen, ist so oft falsch. Wie er mit dem Zufall umspringt, davon giebt auch Illo ein starkes Zeugnis. Wir haben nirgends bemerkt oder gehört, daß der Mann ein Trunkenbold ist; wäre ers, so würde man ihn seine gefährliche Mission gewiß nicht durchführen lassen; ist er es nicht, wie kommt es alsdann, daß dieser Mann sich gerade bei einem so großen Vorhaben besäuft, wo er all seiner Umsicht und Geisteskräfte bedürfte, an dessen Mißlingen Hals und Kragen hängt."

„Schiller besaß zu wenig Welt- und Menschenkenntnis, er kannte daher auch die Sprache des Affekts nicht, in welchem der Mensch niemals schön gegliederte Reden hält. Er kennt auch nicht die mannigfaltigen Abstufungen der Leidenschaften, sondern behandelt sozusagen den Rohstoff einer Idee ganz allgemein, z. B. Freiheit, Liebe; es ist eben der reine Rhetoriker. Er erregt demgemäß die Leidenschaft im Zuschauer, wir werden selbstthätig und darin liegt die große Verirrung in dem Ziele der dramatischen Kunst. Wir dürfen nicht befangen werden, die Gestalten auf der Bühne dürfen nur allein von Leidenschaft bewegt werden, leiden und untergehen, wir müssen ihnen unser Mitleid schenken. Was Schillers Unkenntnis der Menschen betrifft, so haben wir einen Beweis dafür darin, daß er nur Eine Liebe kennt, nicht Liebesfälle. Das Weib steht immer neben dem Manne wie ein höhrer

Genius, wie ein Orakel, das immer weise antwortet, so oft der Mann es befragt. Aber trotz aller Unkenntnis in dieser Richtung war in seinen ersten Stücken eine so staunenswerte Technik, ein so gewaltiges dramatisches Element, wie er es nie wieder erreichte. Wäre Schiller diesem Anfange treu geblieben, dann wäre es recht geworden; er war anfangs lyrisch-dramatisch, später episch-theatralisch. Zur Durchdringung beider Momente hat er es nicht gebracht, und je weiter er kam, desto schlimmer wurde es. Er verlor sich immer mehr in die Griechen. Diese und die Eifersucht auf Goethe waren sein Unglück; Goethe mochte greifen, wohin er wollte, so suchte ihn Schiller an Glanz zu überbieten, und bei seiner hohen Meisterschaft der Rede gelang es ihm auch vollständig, sich in den Augen des großen Publikums über Goethe emporzuschwingen. Daß Schiller die große, augenblickliche Wirkung und den Beifall ganz besonders liebte, geht nicht nur aus seinen Werken selbst, sondern auch aus seinem Briefwechsel mit Dalberg hervor, wo er einmal ganz unumwunden äußerte, der Raum des bürgerlichen Schauspiels wäre für ihn zu klein, er sei für das Geschichtsdrama berufen, auf welchem Felde er auch weit mehr glänzen könne. Diese Briefe geben überhaupt genauen Aufschluß über seine ganze Wendung zu Richtung des Corneille. Diese Briefe und namentlich die ästhetischen Aufsätze und Vorreden geben, wenn man sie sehr aufmerksam studiert, den klarsten Aufschluß über seine künstlerische Persönlichkeit. Obwohl er den Shakespeare begriff und ganz richtig selbst aussprach, daß die Güte desselben in dem Verschwinden der eignen Persönlichkeit hinter dem Kunstwerke bestehe, so folgte er dennoch nicht diesem Beispiel, weil seine Ruhmessucht zu groß war. Daß er niemanden neben sich duldete, beweist seine Handlungsweise gegen Bürger, dem er schweres Unrecht gethan hat; auch sind seine Xenien im Ver-

gleich zu den Goethischen weit schärfer und persönlicher. Goethe hatte die sonderbare Art, sich an vielen Orten schlechter zu machen — er war besonders streng gegen sich; auch that er nichts Gewaltsames gegen Schiller, als er von diesem in den Augen des Publikums gedrückt wurde; er wich ruhig aus und ging auf ein andres Feld über. Goethe ist ein größrer Charakter, er ist aus dem Holze, aus dem Shakespeare gemacht war, sowie Lessing auch. Für Lessing habe ich eine besondere Schwärmerei, denn vor solcher Verstandesgröße und Wahrhaftigkeit ist man von Ehrfurcht, Bewunderung und Liebe durchdrungen. Übrigens bin ich der Vergötterung Schillers durchaus nicht feind; ich finde sie namentlich beim Volke ganz natürlich aus der hinreißenden Kraft seiner Rede erfolgen; ich gönne sie ihm auch herzlich gerne, denn ich halte ihn für einen großen Dichter, nur nicht für einen großen dramatischen Dichter; im Drama ist er für den Schauspieler und namentlich für den jungen Dichter gefährlich, der in ihm sein Muster sieht. Wer weiß, zu welcher politischen Wirkung Schiller noch berufen ist, denn es ist kein Zweifel, daß ein großer Teil der Freiheitsbewegung Deutschlands aus dem Samen entsprossen ist, den die großen Gedanken und die Macht seiner Rede gestreut hat."

„Ich habe mich nun seit Jahren dem innigen, ernsten Studium Shakespeares, Goethes und Schillers gewidmet, und zwar erging es mir folgendermaßen: Goethe ist mir ewig gleich groß geblieben, Schiller ist im Werte gesunken und Shakespeare himmelhoch emporgestiegen."

„Ich halte das Freundschaftsbündnis unsrer beiden Dichter nicht so hoch, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt, ich glaube vielmehr, daß sie beide weiter gekommen wären, wenn sie einander fern geblieben wären. Sie haben sich im Drama auf falsche Wege

gebracht; denn ihre ganze Theaterleitung in Weimar und die Grundsätze, die sie dabei für das Theater aufstellten, zeigt ihre unrichtige Anschauung von diesem Gegenstande. Sie wichen weit ab von Shakespeare, der in seinen Werken erschöpfend gezeigt hat, daß die dramatische Kunst nur da rein in die Erscheinung treten und ihre Bestimmung erfüllen kann, wo Dichter und Schauspieler sich in das geschaffne Werk teilen, wo sie sich begegnen, dieser für jenen, jener für diesen arbeitet, um sich zu ergänzen. Das war denn ganz und gar nicht die Absicht Goethes und Schillers, welche in dem Schauspieler nur den Bedienten sahen, dessen Aufgabe es sei, die prächtigen Poesien dem Publikum geschickt zu servieren. Danach schulten sie denn auch ihre Leute und brachten den Gesang in die Rezitation des Verses."

„An ihrem poetischen und schauspielerischen Gebaren in Weimar merkte Schröder sogleich die großen Gefahren, welche sie heraufbeschworen, und die gänzlich falsche Bahn, in welche sie die darstellende Kunst führten, weil sie dieselbe mißverstanden. Er wollte daher trotz der Einladungen mit Weimar nicht viel zu thun haben; er hielt sich an Shakespeare, welcher ganz entgegengesetzt zu jenen nur für den Schauspieler arbeitet und ihm vollauf zu thun giebt; das heißt mit einem Wort: er hielt sich an die Natur und nicht an ein falschverstandnes Ideal. Die zahlreiche Schar der Nacheiferer, welche fortan nur den Klang der Rede und nicht die Darstellung geistiger und sittlicher Konflikte im Auge hatten, der Kämpfe und Widersprüche des menschlichen Herzens und Charakters, hat seit Dezennien einen verderblichen Einfluß auf die Schauspielkunst geübt, der um so stärker war, als bis gegen das Ende der vierziger Jahre viele große darstellende Talente auftraten, welche den Glanz der Dichtungen durch schöne Mittel und eine reiche Phantasie in üppigster Pracht entfalteten

und durch die ihnen innewohnende Kraft der Darstellung, die sich unwillkürlich geltend machte, dieser Richtung einen verführerischen Zauber gaben, dem nicht zu widerstehen war. Nichtsdestoweniger bezeichnete sie einen Abweg."

31. Juli. — Um zu erfahren, inwieweit sich Otto Ludwig in seiner Anschauung und seinem künstlerischen Schaffen durch die Leiden seines Körpers beeinflußt fühle, nahm ich heute die Gelegenheit wahr, ihn zu fragen, ob und warum er eine besondre Vorliebe für das Tief-Ernste und Furchtbare habe, indem ich auf das Ende des „Erbförsters" und manche Szenen seiner Novelle „Zwischen Himmel und Erde" hinwies. Da bemerkte er: „Mir schweben oft recht heitre Stoffe und Gedanken vor, sodaß ich mitunter über das närrische Zeug selbst lachen muß, und würde sich Derartiges auch ganz leicht und anmutig ausnehmen; meist aber sind diese Stoffe ihrer Natur nach nicht stark genug, um den physischen Leiden auf längre Dauer das Gegengewicht zu halten, und so drängt es mich denn zu kräftigen, herben Charakteren und gewaltigen Vorgängen, weil dann die Arbeit der Phantasie den körperlichen Schmerzen die Spitze bietet. So stand die Figur des Erbförsters in kurzer Zeit vor mir, und sobald ich ihn sah, schrieb ich ihn in Einem Zuge nieder. Das Schreiben wird mir unendlich leicht, sobald ich eine Figur nur einmal vor dem Auge habe; das Hindernis liegt nur in der Unfähigkeit des Rückgrates, welches gebücktes Stehen oder Sitzen nicht ertragen kann und das müßte aushalten können, denn einmal die Feder in der Hand, arbeite ich so rasend schnell, daß ich gar nicht im Stande bin, Wort für Wort nachzuschreiben, sondern nur skizzieren muß, um dem erzeugenden Gehirn folgen zu können. Zudem kommen mir, während ich an dem einen Teile schreibe, eine Menge charak-

teristischer Züge in den Sinn, die ich nur mit einem Stichworte am Rande in aller Eile bemerken kann." — Ich sprach von dem Hilfsmittel des Diktierens. Darauf erwiderte er: „Das kann ich nicht, denn außer dem schon genannten Umstande schäme ich mich und habe das Gefühl, als ob ich mich nackt vor den Leuten hinstellen sollte; deshalb kann ich auch nichts von meinen Arbeiten vorlesen."

Eines Tages las ich Ludwig probeweise die Rolle des Jago vor, um seinen Rat darüber einzuholen, sein Urteil über meinen Vortrag zu hören. Tags darauf sagte er mir: „Ach, wenn Sie hier wären und wir zusammen leben könnten, dann würde es auch mit mir besser vorwärts gehen. Ihr Umgang hat mir die ganze Freude an der Arbeit wieder gegeben, da fahren mir hundert Gedanken durch den Kopf. Shakespeare hatte vor den andern Dramatikern den großen Vorteil voraus, selbst Schauspieler zu sein. Das sollte eigentlich der dramatische Dichter, denn dadurch würde er am besten gewahr, wie viel er dem andern Teile überlassen muß, und träfe genauer den Punkt der Begegnung; auch bin ich überzeugt, daß Shakespeare au- dem Theater die besten Gedanken gekommen sind. Unter den zahlreichen Auslegern Shakespeares achte ich Mrs Jameson und Gervinus sehr hoch; nur ist der letztre auch nicht so recht für den Schauspieler geschrieben. Das müßte noch anders sein. Ich habe mich längere Zeit mit dem Gedanken getragen, den Shakespeare eigens für die Schauspieler zu erklären, aber ich kam nicht dazu. Dazu bedürfte ich steter Anregung, wie durch Ihren Umgang."

Ich betonte, welche Wohlthat er dadurch unsrer Kunst erwiesen hätte, denn viele Schauspieler werden durch die Erklärer irre geführt, weil so viel dummes Zeug geschwatzt wird. „Freilich wohl," meinte er, „aber namentlich sollten die Dichter ihn besser studieren

und sich an ihm ein Beispiel nehmen. Aber statt dessen haben sie der thörichten Idee von der Einheit des Raumes und der Zeit die poetische Wahrheit, die Charakterentwicklung, ja alle Größe des Dramas geopfert.

Selbst bei Grillparzer hat sich der Einfluß Schillers stark geltend gemacht, sonst wäre er noch weit größer geworden. Das Meiste hat wohl der elende geistige Zustand des Landes verschuldet, die jämmerlichen Verhältnisse, unter denen er schrieb. —

Fräulein Paoli hat mir einen Band ihrer Gedichte geschenkt, die mir Freude machen. Ich habe von ihren Gedichten einen bedeutenden Eindruck und die Form handhabt sie meisterhaft. Leider herrscht in manchen jener kranke Ton des Weltschmerzes, den Lenau so kultiviert und wodurch er viel Verderben angerichtet hat.

Ich für meinen Teil begreife nicht, wie man die Welt nicht wunderschön finden kann; wenn meine Leiden nur ein Stündchen nachlassen, so bin ich immer ergriffen nnd im Innersten beglückt über diese herrliche Gotteswelt.

1863

Dresden, 24. Juli. — Mit Sehnsucht erwartete ich den Augenblick des Wiedersehens mit Otto Ludwig. Ich fand ihn ausgestreckt auf dem Ruhebette liegend, eine lebendige Leiche mit lebhaftem Kopf und Auge, und zerrissen und zermartert von unaufhörlichen Qualen, welche sich nurmehr durch den Grad der Heftigkeit unterschieden, aber niemals gänzlich verschwanden. Seine Stimme, seine Gesichtszüge, sein ganzes Wesen zeigen eine so übermenschliche Stärke des Geistes und Herzens über das irdische Leben, eine edle Resignation

und göttliche Milde, daß dieses Bild des Jammers den Teilnehmenden nicht erdrückte, sondern erhebt.

Er begrüßte mich mit inniger Freude, ich fragte ihn um sein Befinden, und nach kurzer Schilderung seines Leidens begann er das Gespräch mit den Worten: „Doch lassen wir das und reden von etwas besserm."

Wir kamen auf Halms neustes Werk „Begum Somru," das ich eben in Berlin gesehen hatte, und das mir doch menschlich wahrer schien als die frühern Stücke. Ludwig sagte nun: „Der Mann hat unzweifelhaft ein großes Talent, kann wunderschön reden, aber in seinen Stücken herrscht eine Unnatur, die schauerlich ist. Das sind lauter Phantome, die nur im Gehirne des Poeten existieren, aber keine Menschen. Da habe ich vor kurzem einmal in der „Griseldis" gelesen. Ach, was das schön klang, und wie hübsch das Buch aussah, eine Zeile wie die andre; aber wie man näher tritt und denkt, das soll ein wirklicher Mensch reden, so war das auf einmal ein schrecklicher Unsinn. Zuweilen lese ich jedoch derartiges mit Vergnügen, nur des schönen Klanges wegen."

„Aus denselben Rücksichten darf man auch bei Schiller oft nicht näher zusehen. Da habe ich neulich wieder die „Jungfrau von Orleans" gelesen. Ja, das ist prachtvoll! welche Gedanken, welche Sprache! Aber vom dramatischen Standpunkt, wie verfehlt ist da alles. Nehmen Sie nur einmal an: Wenn wir auch zugeben könnten, daß der Himmel so stark mitspielen dürfe im Drama, wo wir nur mit den Menschen zu thun haben sollten, sehen wir dennoch zu, was da für verrücktes Zeug vorgeht. Also der Grundgedanke ist, die heilige Jungfrau will den Franzosen helfen. Schon dies Eingreifen der himmlischen Jungfrau begreift man nicht, wenn man nicht weiß, daß Schiller sich damals leidenschaftlich mit Homer be-

schäftigte und nun gleich der dortigen Minerva oder Venus die heilige Jungfrau einführte; so ist die Szene mit dem Montgomery gänzlich homerisch. Nun sollte man denken, wird die Jungfrau ihr Werk vollbringen, indem sie einen Feldherrn begeistert oder Schrecken in die Feinde bringt — nein, sie nimmt das Mädel von den Schafen weg und stellt ihr die alberne Proposition, sie dürfe sich nicht verlieben. Ja, steht denn das in eines Menschen Gewalt und Willen, und gehört das zu einer solchen That? Wird sich denn die Himmlische gerade ein so gebrechlich Werkzeug wählen? Aber weiter. Die ganz unverständliche Szene im vierten Akte, nachdem sie die wundervolle Opernarie gesungen: „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen —“ bringt eine Schuld auf das Mädchen, und man weiß nicht, woher sie kommt. Soll das eine Schuld sein, daß sie sich verliebt? was hat denn die ganze Proposition mit dem Vorhaben der heiligen Jungfrau gemein, die Franzosen zu retten? Das Ding ist römisch-katholisch, aber nicht menschlich, nicht dramatisch.“

„Wie kann man Schiller Shakespeare gegenüber einen Idealisten nennen? Schiller opfert ja die wichtigsten Momente der Darstellung einer schönen Rede, einem großen Gedanken, ja dem zauberischen Klang eines Verses, wenn diese Dinge auch gar nicht an ihrem Platze sind. Man nimmt also hier rein sinnliche Mittel, die noch dazu an der Stelle, wo sie gebraucht werden, gar nicht anwendbar sind, für Idealismus, weil sie dem Auge und dem Ohre schmeicheln. Schiller will vor allem eine äußerlich ungeheure Wirkung hervorbringen. Nun sehen Sie aber Shakespeare an. Im ersten Augenblicke läßt manches kalt, er spricht zuweilen, als ob Erbsen über ein Brett rollten, da kommen keine Schönheiten der Rede, keine Situationen und Momente, welche für sich eine Wirkung, einen Raum beanspruchten — sondern

alles ordnet sich der leitenden Idee des Stückes, dem Charakter der Personen unter; nicht ein Wort fällt, das damit nicht übereinstimmte, das beabsichtigte, dem Hörer sinnlich zu schmeicheln, und das nenne ich den höchsten Idealismus. Der wirkliche Idealist im Drama verschmäht alles, was nicht organisch mit seiner Idee verflochten, was nicht dem Charakter seiner Menschen entwachsen ist; er verzichtet auf jeden Effekt, welcher nur da ist, um für sich zu glänzen, er opfert alles, um seine Idee rein zu erhalten. Und diese Treue für seine Idee, diese Selbstverleugnung der eignen Persönlichkeit, dieses Verzichten auf allen Effekt, der gar nicht zur Sache gehört, das ist Idealismus.“ —

Ich erzählte Ludwig, daß Laube „Die Zauberin am Stein“ von Nissel, zurückgewiesen habe, weil der Untergang eines Menschen an dem Aberglauben der andern immer peinlich wirken müsse. Ludwig erwiderte: „Mir scheint ein andrer Umstand dem Stücke hinderlich gewesen zu sein, und zwar das Historische des Hexenprozesses, das uns darin nahetritt. Dieses gewinnt mehr Macht, als die Menschen selbst, und tritt für sich selbst auf. Das Unglück entwickelt sich nicht aus diesen Menschen heraus, denn es ist nicht notwendig, daß sie gerade durch den Aberglauben zu Grunde gehen, es könnte ebenso gut auch ein andrer äußrer Anstoß sein; — sie tragen die Notwendigkeit des Unterganges nicht in sich, sondern er kommt von außen. Es ist ein großer Irrtum, in welchen viele dramatische Dichter (selbst Freytag in seinen „Fabiern“) verfallen, indem sie glauben, daß ein verworrener Zustand, in welchem sich Völker oder Teile desselben befinden, ein Vorwurf für das Drama sei. So zum Beispiel ist der Streit in den „Fabiern“, in der Szene zwischen dem Konsul und dem Plebejer verfehlt, weil die Situation in den Vordergrund tritt, und wir beide in derselben befangen und leiden sehen.

Wir müssen den Menschen die Situation glauben, nicht der Situation die Menschen. Sehen Sie, wie Shakespeare in „Romeo und Julie" den Zwist zwischen beiden Häusern benützt hat; das hat an sich gar nichts zu bedeuten, er giebt dem Dichter nur Gelegenheit, seine Personen handeln zu lassen. Der Dichter nimmt diese oder jene Zeit, dieses oder jenes Ereignis, weil sich die Charaktere, die er zeichnen will, eben da und dort am schärfsten ausprägen. Sehen Sie z. B. den „Coriolan." Es wäre gleichgiltig, wo der spielte, es kann überall sein; aber in der Zeit, in diesem Kleide nimmt sich der Stolz am besten aus, auf diesem Grunde erschien er dem Dichter am prachtvollsten und machtvollsten. Shakespeare wollte den Stolzen zeichnen und zeigen, wie derselbe ohne das nötige Beimaß von Klugheit untergehen muß. Er zeichnete hier einen Typus, den Stolz, wie er war, ist und immer sein wird; dieser Mensch nimmt all unsre Teilnahme in Anspruch, nicht aber das Stück römischer Geschichte, das sich mit ihm abspielt, das war dem Dichter ganz Nebensache. Was geschieht, ist um des Helden willen da: nicht die Situation, nicht der Vorgang darf uns im Drama interessieren, sondern nur der volle Mensch. Darum haben wir ja auch hier zum Kunstmittel den Schauspieler, den lebenden Menschen, weil der allein uns beschäftigen soll und nichts andres. Darum ist auch die dramatische Kunst von der übrigen Poesie zu trennen. Sie ist vielmehr eine bildende Kunst. Nur was uns sichtbar, hörbar und greifbar ist, hat Geltung, sonst nichts."

„Es ist eine ganz falsche Meinung, in welche die meisten dramatischen Dichter verrannt sind, daß die Handlung die Hauptsache sei. Ja, was ist denn die Handlung, wie sieht sie denn aus? Es wird dasselbe auch oft von der bildenden Kunst behauptet. Nun, wenn z. B. ein Maler die Aufgabe hat, den alten

blinden Isaak zu malen, wie er Jakob den Segen erteilt, und Rebekka lauernd den Vorgang beobachtet, so wird man doch den Ausdruck des segnenden Vaters, die listig lauernde Mutter u. s. w. ins Auge fassen, und je treffender der Ausdruck in diesen Gestalten ist, desto mehr wird man von einer lebendigen Handlung sprechen. Im Drama ist alles an die lebende Person geknüpft, aus ihr geht die Handlung erst hervor; man kann nicht den Schlaf darstellen, sondern einen Mann oder ein Weib, an welchem der Schlaf ersichtlich wird. Beim Dichter wie beim Schauspieler muß alles wie aus einer Wurzel hervorgehen, die einzelnen Teile müssen zusammen und zum Ganzen passen, dann kann man von Schönheit sprechen. Denn Schönheit ist Übereinstimmung, und so liegt in der Wahrheit die Schönheit. Man pflegt das Unverhältnismäßige genial zu nennen, weil es auffällig ist; je höher und reiner ein Kunstwerk ist, desto weniger auffällig wird es sein, und es wird dem rohen Auge nicht gleich begreiflich. Wir können nur das *schön* nennen, das nicht nur den Sinnen schmeichelt, sondern auch dem zergliedernden Verstande Stich hält und richtige Verhältnisse zeigt."

„Viele Dichter erfinden einen Konflikt und werfen zu dem Ende ganz verschiedne, nicht zusammen passende Eigenschaften in einen Topf; sodann ist der Kampf nur ein willkürlicher, nur im Gehirne des Poeten, nicht in der Natur existierender Prozeß. Bei Shakespeare finden wir immer einen Streit von Eigenschaften, welche sich notwendig zusammenfinden *müssen*; wie im Hamlet und Coriolan; oder können: wie im Macbeth, der das Unglück hat, einen riesenhaften Ehrgeiz mit dem Gewissen des rechtlichen Mannes zu verbinden."

Bei Gelegenheit des Nisselschen Stückes nahm ich den Augenblick wahr, einen wiederholten Auftrag Hein-

rich Laubes an Ludwig auszurichten, die Umändrung des „Erbförsters“ in ein Schauspiel betreffend. Ludwig erwiderte: „Ich habe vor Jahren auf Laubes Begehren auch einen Schauspielschluß geschrieben, bloß um mir nicht vorwerfen zu können, ich hätte keinen Versuch gemacht; aber ich habe ihn wieder vernichtet. Wozu haben wir uns denn mehrere Akte hindurch gequält, wenn es nun gar nicht so ernst wird. Dazu paßt ja die ganze Stimmung des Stückes nicht. Der Erbförster ist in der Revolutionszeit entstanden, und die Aufregung der Gemüter muß den Streit und die Überspannung erklärlich machen. Ich habe solche Kerle wie Lindenschmidt, wie Ulrich kennen gelernt. Aber heute können wir nicht knapp genug schreiben, und es ist kaum ein Kunstwerk möglich bei solcher Beschränkung. Ich hätte nämlich vor Beginn der Familienszene eine Verwandlung gebraucht, welche dem Zuschauer die Stimmung der Zeit gegeben. Aber wo hätte ich den Platz hernehmen sollen? Durch die Fordrung der Zeit, nur kurz zu sein, ist man so beschränkt, daß man in Verlegenheit kommt, wo man überhaupt Nebendinge anbringen soll. Und darum erscheint das Stück zu grell, weil der Hintergrund, auf dem es spielt, nicht von vornherein klar wird, und nicht die Wirkung der Zeit auf das Gemüt eines Menschen wie der Förster Ulrich.“

25. Juli. — Heute las ich Ludwig Rizys Aufsatz über „Hamlet“ vor, mit dem er bis auf eine Bemerkung vollkommen übereinstimmte. Es war dies die Äußerung Rizys, daß er diese Tragödie Shakespeares dessen andern Werken gleichsam gegenüberstelle. Ludwig ist sie ein Notwendiges, weil erst dadurch die Welt Shakespeares abgeschlossen wurde. „Er hat uns überall gezeigt, wohin die Leidenschaften geraten ohne das

Gleichgewicht im Verstande, und es war eine Notwendigkeit, daß er die Überwucherung der Reflexion gegen die Willenskraft und das daraus entspringende Elend zeigte, wenn in seiner Welt nicht eine Lücke bleiben sollte. Diese seine Welt ist vollkommen geworden durch diese vollendetste Tragödie, weil hier die zwei Mächte in des Menschen Brust sichtbar werden in ihrem Kampfe; man sieht die Gedanken gegenseitig auf einander einhauen, und je näher zwei Feinde an einander kommen, desto dramatischer wird der Kampf."

„Der Streit zwischen Völkern ist rein episch; auch der der einzelnen Parteien oder Stämme; in der Familie wird der Streit schon dramatisch, aber das Höchste ist erreicht, wenn der Kampfplatz zusammengepreßt wurde auf den kleinen Raum der menschlichen Brust; wenn in ihr selbst die Feinde erstehen, da zeigt sich die lebhafteste Bewegung. Um mich deutlich zu machen, vergleichen Sie nur die Balkonszene in „Romeo und Julie" und die Liebesszenen in den „Fabiern". Hier werden nur lyrische Gefühle ausgesprochen, und es entstehen daher nur lyrische Gedichte; sehen Sie aber die Balkonszene, wie das wechselt und lebt, wie mit jeder Rede ein neues Moment hinzutritt, das neue Bewegung giebt, das ist dramatisch. Freytags Mangel ist die Leidenschaft; die kennt er nicht, und ohne diese wird man kein Dramatiker. Er ist eine edle, feine Natur von hoher Bildung, ein Charakter voll Hoheit und Würde. Daß er das rechte im Drama nicht erkannt hat, beweist sein Buch über die Technik des Dramas, wo von so vielen äußerlichen Dingen die Rede ist, und der Kern doch nicht getroffen wird."

Im Dämmerlichte begann heute Ludwig, was sehr selten geschieht, von seiner Krankheit zu sprechen. „Das ist ein abscheuliches Zeug, wenn man nun den ganzen

Tag so liegen muß. Aber ich wollte gerne nie wieder vom Ruhebette aufstehen und auf das Gehen verzichten, wenn es mir nur vergönnt wäre, zu arbeiten. Aber es ist nunmehr wieder schlimmer, als da ich die Makkabäer schrieb, wo ich auch in so erbärmlichem Zustande war. Ich schrieb immer acht oder zehn Zeilen, dann fingen die Krämpfe im Unterleibe an in solcher Art, daß jeder Atemzug ein Stöhnen wurde, das dauerte den Tag, die Nacht und wieder einen halben Tag; nun mußte ich mich doch wieder von der Tortur erholen, dann wieder mich sammeln, was ich eigentlich hatte machen wollen. Das Ganze zeigte sich in einer neuen Gestalt und immer in solcher Lebendigkeit, daß ich die Menschen neben mir am Bette sitzen sah. — Das ist ein unbeschreiblich närrischer Zustand; während ich im vergangnen Winter von Schmerzen so zermartert lag, daß ich auch keine Hand rühren konnte, wurde ich eines Nachts wach, und mir kommt ein Plan in den Sinn, der mit solch riesiger Schnelligkeit wuchs, daß ich in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor mir hatte und die Personen vor mir standen. Aber nun bedürfte es der größten Schnelligkeit, das zu Papier zu bringen, denn alsdann strömt es, und die Gestalten wachsen in rasender Schnelle. Ich bin aber außer Stande, mit der Feder fortzukommen, und die Unterleibsnerven sind nicht stark genug, die Spannung des Produzierens auszuhalten — es entstehen die furchtbarsten Krämpfe, und ich darf nicht wagen, lange im Krampfe weiterzuschreiben. Sind die Figuren verblaßt, oder fehlt mir ein Motiv, so sehe ich das Ganze wieder anders, denn ich kann nicht etwas dazu erfinden, sondern das Ganze kommt gegliedert aus mir, und drängt zur Geburt, wie das ausgebildete Kind aus der Mutter Leib. — Wäre ich nicht meinen Unterleibskrämpfen ausgesetzt, so wäre ich der ärgste Vielschreiber, den es giebt, denn mir kommen unendlich viele und

brauchbare Stoffe und fertige Stücke in den Sinn." Das ist das Gräßliche, daß dies alles ungenützt ins Nichts verschwinden muß, weil ich es nicht aufschreiben kann.

Von den Stücken, die Ludwig begonnen hatte, nannte mir seine Frau als am weitesten vorgerückt die folgenden:

Trauerspiele: „Kaiser Heinrich IV." — „König Saul" — „Das Wirtshaus am Rhein" — „Genoveva" — „König Darnley" — Tiberius Gracchus" — „Agnes Bernauer."

Schauspiele: „Die Schwestern von Henneberg" — „Die Freunde von Imola" — „Die Kaufmannstochter von Messina" — „Der tolle Heinrich" — „Die Gräfin von Salisbury."*)

27., 28., 29. Juli. „Der Egoismns Goethes ist der Egoismus des Idealisten. Der Idealist ist meist hypochondrisch, weil er sich selber zufriedenstellen muß, weil ihm das Wohlgefallen der Welt nicht genügt, weil er dem Ideale zustrebt im Kampfe mit der Welt. Der Realist hingegen giebt, was die Welt fordert, er gerät nicht in Kampf mit ihr. Daher werden tragische Helden immer Idealisten sein. Es ist nämlich die Expansion des Ich — die Macht der Leidenschaft ist es, was die Leute ästhetisch die Idee nennen. Ohne Leidenschaft geschieht überhaupt nichts Großes. Was ist die große Idee des Christentums? Die Leidenschaft der Liebe, welche alles Üble in uns vertilgen soll. . . . ."

Die Lektüre des Hamlet, die wir vor einigen Tagen begonnen, wurde fortgesetzt. Ludwig bemerkte sehr schmerzlich die starken Kürzungen, welche die Bearbeitung für das Burgtheater aufzuweisen halte, und wies auf die traurigen Folgen hin. „Der Dichter

*) Vlg. E. Schmidts Vorbericht zum IV. Band unsrer Ausgabe.

verliert mehr und mehr den Raum, seine Gestalten durchzuführen, da man ihn so arg in der Zeit beschränkt; da bleibt dann für notwendige Nebendinge gar keine Zeit; da wird dann alles überstürzt, und man entwöhnt das Publikum mehr und mehr von dem Eingehen in die innre Welt des Menschen; endlich wird alles nur mehr Gebärde ohne Inhalt, oder es häufen sich unvermittelte Affekte und Wirkungen. Dieser herabgekommne Zustand wirkt auch lähmend auf das Schaffen. Würde die Kunst der Schauspielerei anders gehandhabt, man hätte auch mehr Freude am Produzieren.“ Von der Kunst des Schauspielers bemerkte er bei dieser Gelegenheit:

„Beim Dichter wie beim Schauspieler müssen zwei Faktoren gleichmäßig thätig sein, um ein Ganzes zu Stande zu bringen; die Sinnlichkeit und die Geistigkeit; auch das Wort hat seine Gebärde und insofern ist denn der dramatische Dichter auch ein Schauspieler. Bei den Dichtern der Gegenwart ist zuweilen das eine oder das andre Moment vorhanden, aber ohne die Vereinigung beider kann nichts Wahres und Bedeutendes zu Stande kommen.

1864

19. Juli. Als ich heute, wenige Stunden nach meiner Ankunft in Dresden, bei Ludwig eintrat, fand ich ihn inmitten des Zimmers in seinem Bette liegend, und da ich plötzlich herankam an sein Lager und ihn umarmte, weinte er vor Freude. Die letzten Wochen hatte er wieder völlig besinnungslos in qualvollen Schmerzen zugebracht, und es schien mir darum eine doppelt freundliche Fügung, daß gerade der Tag meiner Ankunft zugleich der erste war seit langer Zeit, an dem seine Folter nachgelassen und, er seiner selbst wieder vollkommen Herr war.

Wir sprachen von meinem Berliner Gastspiele und da betonte er: „Ich höre von so vielen Seiten daß Sie in Ihrer Darstellung natürlich sind, und es thue den Menschen not, wieder zu erkennen, was Natur sei, „weil aus ihrem Leben und Treiben das nackte Natürliche, ja das Bewußtsein und die Erkenntnis des Natürlichen durch einen Firnis allgemeiner Bildung immer mehr und mehr verschwindet. Die Griechen hatten leicht Leiber zu formen, sie kannten die Nacktheit. Wenn Sie aber jetzt einen Menschen entkleiden, der immer den Frack trägt, so haben Sie dadurch noch keinen nackten Menschen gewonnen, sondern man sieht diesem Leibe immer den Frack an."

Als speziell für den dramatischen Künstler ungemein lehrreiche Autoren schätzt Ludwig vor allen Plutarch in seinen Lebensbeschreibungen und Parallelen und Michel Montaigne; abermals machte er mich auf Montaignes Kapitel über „Die Philosophie als die Kunst, sterben zu lernen" aufmerksam. „Im Plutarch wird der Kenner gewahr, wie der Charakter des Menschen sich herausgebildet hat. Plutarch forscht wie ein Dramatiker den Ursachen einer That nach und öffnet uns die Menschenbrust."

20. Juli. Auf meine heutige Frage an Ludwig, ob die lange Zurückhaltung der Shakespearestudien wirklich nur in den darin enthaltnen Angriffen auf Schiller ihren Grund habe, antwortete er: „Ich würde diesen schwierigen Punkt wohl überwinden, aber da ein solches Buch jedenfalls viel Aufsehen erregt und zum Kampfe herausfordert, weil es einen vergötterten Liebling angreift, so kommt alles darauf an, daß durch die Zusammenstellung der Beweisgründe jeder Einwand entkräftet wird. Ich wollte ja auch darin meine Meinung nicht aufdrängen, sondern der Leser sollte

so zum Schlusse geführt werden, daß er die freie Einsicht in den Gegenstand hat und selbst entscheiden kann durch das Gefühl in der eignen Brust. Ich habe mir dazu gar nicht die Form eines schwierigen Lehrbuches gedacht, sondern der Leser sollte spielend auf dem Wege angenehmer Unterhaltung zum ernsten Ziele geführt werden. Aber zu dem allen giebts in dem Materiale noch eine ungeheure Arbeit. Ich habe das ja gar nicht mit dem Gedanken an die Öffentlichkeit zusammengetragen, sondern nur für mich allein. Es ist das Tagebuch und die Geschichte meiner eignen dramatischen Erziehung. Ich wollte mir damit einen Weg bahnen. Es würde sich schwerlich in dem Materiale, wie es jetzt vorliegt, jemand zurechtfinden; denn ich habe das Ding von den verschiedensten Standpunkten aus angesehen und von da aus meine Beobachtungen gemacht; z. B. nur vom Standpunkte des reinen Vergnügens, welches uns das dramatische Kunstwerk gewähren soll. Nach solchen Standpunkten müßte der Stoff gesichtet werden. Ich bin aber mit meinen Kräften zu sehr herunter, um eine solche heillose Arbeit zu unternehmen, welche der ganzen Sammlung bedarf."

Ludwig war heut ein wenig gedrückter als gestern, dessenungeachtet stand ihm im Gespräche sein wunderbarer Humor zu Dienste. Es entsteht dann eine heitre behagliche Stimmung, und das wunderbare Naturell dieses Mannes bricht sich so siegreich Bahn, daß man oft gar nicht erinnert wird an die Qualen, welche der Arme ununterbrochen zu ertragen hat. Welche Kraft des Geistes, welche Hoheit des Gemütes muß vorhanden sein, um sich bei so nagendem, verzweiflungsvollem Unglück ein heitres Auge für alles Schöne dieser Welt zu bewahren.

21. Juli. Heute nachmittag lernte ich bei Ludwig, die beiden jungen Maler Gey und Schaller kennen welche Ludwig gerne bei sich sieht. Es ist rührend zu sehen, mit welcher fürsorglichen Teilnahme Ludwig jungen Talenten entgegenkommt, wie er die bestgemeinten Ratschläge erteilt, wie er die Bemerkung des Jüngern anerkennt oder verbessert, wie alles, was er spricht und wie er spricht, aus dem Quell pulsierenden Lebens kommt und zum Leben des andern dringt. Nie habe ich an ihm den leisesten Zug des Schulmeisters beobachtet; mit durchdringendem Auge blickt er in die Seele des Hörers und verfährt mit weisem Takte bei jeder Zurechtweisung, indem er nicht eine absolute Meinung aufdrängt, seine Idee auf einmal begriffen haben will, sondern indem er die natürliche Begabung des Jüngern einen ihr angemeßnen Weg führt, auf dem sie dann von selbst dazu gelangt, das Richtige zu erkennen. Nie tritt er dem jungen Künstler mit einem Dogma entgegen; wie bei sich selbst dringt er auch bei jedem andern darauf, daß er die Natur eines Gegenstandes selbst untersuche und die Lehren großer Meister zwar beherzige, aber nicht nachbete.

Eine Broschüre: Fechters »Version of Othello« las ich Ludwig teilweise vor; er belächelte den raffinierten Unsinn der Einrichtung und Spielweise und nahm hiebei Gelegenheit, zu wiederholten malen auf die Einfachheit Shakespeares hinzuweisen, auf seine Art, allem rein Äußerlichen oder nicht zum Zwecke gehörenden aus dem Wege zu gehen, auf sein Festhalten an der Idee des Stückes und des Charakters. „Und das muß — fügte er hinzu — vor allem auch der Schauspieler aus Shakespeare lernen, daß er sich mit nichts Nebensächlichem auf der Bühne befasse und die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer durch irgend einen aparten Streich ablenke, sondern alles thue, den Blick

des Zuschauers tiefer und tiefer in die Seele des dargestellten Charakters zu führen, die Seelenbewegungen desselben klar zu machen. Diesen reinen Idealismus muß der Schauspieler von Shakespeare lernen, alles andre äußerliche dumme Zeug muß wegfallen."

„Es beruhe auf einem Irrtum, — betonte heute Ludwig, — Wahrheit und Schönheit in der Kunstauffassung zu sehr zu trennen. Die höhere Wahrheit, wovon in der Kunst allein die Rede sein kann, ist schon eins mit der Schönheit, denn die Wahrheit ist schon durch die ihr notwendig innewohnende Übereinstimmung schön. Seien Sie stets bedacht — schloß er —, in Ihrer künstlerischen Anschauung von der Natur auszugehen, nicht vom Historischen; so werden Sie gesichert sein gegen viele ästhetische Irrtümer. Die Natur ist so namenlos reich in jeder Beziehung und in ihren Ideen so einfach; wir müssen nur lernen, diese Einfachheit zu erkennen und die in ihr liegende Schönheit zu sehen. Das Unwahre ist auch unschön."

Die Abschiedsstunde näherte sich, da sagte er so aus tiefster Seele: „Wie beneidenswert sind Sie, daß Sie, was in Ihnen genügend vorbereitet, auch ausführen können. Es ist hingegen das tragische Schicksal meines Lebens, daß, wenn ich so weit bin, und etwas werden könnte, mein ganzes Gebäude zusammenbricht. Mein Schaffeu, welches mächtig ans Licht dringen will in mannigfachen Gestalten, wird gehemmt und geknebelt durch allerlei närrisch Zeug meiner Nerven. In meiner Jugend war ein allmächtiges Feuer in mir, eine Freude, daß ich gar nicht wußte, wie viel ich in einer Nacht zusammenschreiben sollte; ich spürte die Kälte der Stube gar nicht, mein ganzes Sein war nach Innen getreten; aber ich warne Sie, nicht so zu wirtschaften, sondern Ihre Gesundheit zu bewahren, und damit die höchste Freude des Lebens,

die Fähigkeit, schaffen zu können. Bei mir ist nur noch Hoffnungslosigkeit."

Der Augenblick des Scheidens war gekommen. Tausend Wünsche drängten sich uns auf die Lippen. Die Kinder waren da, und er herzte noch mit rührender Zärtlichkeit seine kleine Cordelia, die an seinem Lager stand. Über seinem ganzen Wesen liegt immer ein so warmer goldiger Ton von innigster Liebe zur Herrlichkeit der Welt, zu den Menschen, zu den Seinen. In dem durchdringenden Gefühl, was wir uns geworden, wie wir auf immer verbunden, küßten wir uns, und mich mit beiden Händen fassend, sagte er mir Lebewohl.

Meine Augen sollten ihn nicht mehr sehen. Aber in meiner Seele wird dieses erhabne Menschenbild fortleben, so lange ich denken kann.

In früher Jugend schon hatte ich eine tiefe Sehnsucht, einmal in meinem Leben einem Menschen zu begegnen, dem das Prädikat Groß im eminenten Sinne zukommt. Die großen Menschen alter und neuer Zeit, von denen ich las, erschienen mir so märchenhaft, so fern. — Im Umgang mit Otto Ludwig wurde mir diese Sehnsucht gestillt — der Traum erfüllt. — Er war in des Wortes vollster Bedeutung ein großer Mensch. Meine Augen haben an ihm erfahren, was Weltüberwindung ist. Er war ruhig erhaben über alle seine namenlosen körperlichen Qualen, über die Bitterkeiten der Armut. Er hätte stärkere Gründe zum Pessimismus gehabt, als Leopardi und Schopenhauer. Aber in diesem kristallreinen Geiste und Herzen herrschte eine Klarheit des Denkens, eine Innigkeit der Liebe, der sich vielleicht in der neuern Geschichte einzig Spinoza vergleichen kann. Er war im höchsten Sinne dieses Wortes: fromm. In der deutschen Litteratur aber steht er unmittelbar neben dem reinsten und sittlich strengsten Charakter, neben

Lessing. — Hätte ihm das Schicksal einen gesunden Körper gegeben — er würde erfüllt haben, was Lessing begonnen; er hätte als schöpferischer und kritischer Geist vollendet, was jener unterbrechen mußte. Dem deutschen Drama wäre er ein Heiland geworden.

Wenige kennen ihn ganz. Zu seiner Kenntnis wird diese gegenwärtige Ausgabe mächtig beitragen. — Nur wer ihm nahe stand, ihn völlig erkannt hat, weiß, wie viel unserm Volke verlieren ging an dem herrlichen Mann.

Jos. Lewinsky.



Briefe Otto Ludwigs

aus den Jahren 1845—1862.



Einleitung.

Es ist nur eine kleine Reihe von Briefen Otto Ludwigs, die hier am Schlusse unsrer Ausgabe zur Ergänzung des Lebensbildes, das den „Gesammelten Schriften" voransteht, und zum entscheidenden Beleg für gewisse Züge der Charakteristik mitgeteilt wird. Die Zeit einer vollständigen Veröffentlichung aller Briefe Ludwigs, wenn eine solche je notwendig werden sollte, ist noch nicht gekommen. Auch würde die vollständigste Sammlung große Zwischenräume und Lücken ergeben, denn der Ludwig eigentümliche Verinnerlichungs- und Isolierungstrieb äußerte sich auch darin, daß er, obschon er mit der Feder in der Hand dachte, allezeit eine gewisse Abneigung gegen das Briefschreiben bewahrte und meist eines Anstoßes von außen bedurfte, um diese Abneigung zu überwinden. Geschah dies, so waren seine Briefe von besonderm Reiz und spiegelten sehr treu und unmittelbar die gewinnende Persönlichkeit wie das mächtige Geistesleben des Dichters wieder. Es sind für unsern Zweck nur solche Briefe ausgewählt worden, die der Zeit der geistigen Reife angehören und zur öffentlichen Wirksamkeit des Dichters in einembestimmten Bezug stehen.



1

An Eduard Devrient

Hochgeehrter Herr.

Wie ich die Freiheit entschuldigen soll, die ich mir nehme, indem ich es wage, als Ihnen gänzlich Unbekannter mich mit einer Bitte Ihnen zu nahen, deren Erfüllung bei Ihren, wie ich weiß, überhäuften Berufsgeschäften eine Freundlichkeit und Aufopferung voraussezt, wie sie nur ein Freund beanspruchen dürfte — weiß ich selbst nicht. Ich müßte mein Vertrauen auf Ihre Competenz in dem Fache, in welchem ich Ihr Urteil mir erbitten will, zu einem Verdienste machen — und dies Vertrauen ist in der That kein kleines, weil ich Sie für den Einzigen halte, der mir meine Frage genügend beantworten kann. Doch — was man nicht entschuldigen kann, sollte man auch nicht entschuldigen wollen. Ich will drum meine Bitte nennen, haben Sie nicht so viel Lust und Zeit als Sie Kraft dazu haben, sie zu erfüllen, so wird mir ein bedeutendes Förderungsmittel entgeh'n; aber ich müßte viel zudringlicher sein, als ich bin, wenn ich die sofortige Rücksendung beiliegenden Büchleins*) Ihnen im mindesten glaubte verargen zu dürfen.

Die Bitte selbst: Beiliegendes lesen zn wollen und mich dann nur durch wenige Worte wissen zu lassen, ob

*) Das Trauerspiel „Die Rechte des Herzens.“

Sie glauben, daß ich auf der einen Seite das Charakteristische, auf der andern Seite das absichtlich Nachlässige (was den Personen den Schein nehmen soll, als legten sie ihre Reden erst für einen Zuhörer zurecht) im Dialog theatralischen (also absichtlicheren) Wendungen durchaus werde opfern müssen, wenn das Stück einen Erfolg haben soll? Eben so die Wendungen, die zum Theil emphatischer sind als der eigentlichen Buchprosa zukommt. Freilich liegt der Grund hierzu schon im Sujet. Das Ganze wurzelt so im vulkanischen Boden übermäßiger Leidenschaftlichkeit, daß ihre Zeichen aus den Reden (die leidenschaftlich zerrissenen oder überladenen Wortfügungen u. s. w.) herausgenommen, das Ganze unwahrscheinlich machen würden.

Als Dichter sehen Sie, ohne daß ich darauf hinzuweisen brauchte, wie zum Beispiel Thaddeus nicht blos der alte treue Diener sein soll, von dem wir genug Exemplare in ältern und jüngern Stücken besitzen, sondern daß ihm soviel Charaktereigenthümlichkeit und Pathos zugesezt ist, daß er als Mittelglied die leidenschaftlichern und ruhigeren Parthieen zusammenhält. Die überspannte Leidenschaftlichkeit der Prinzessin wird dadurch wahrscheinlicher und künstlerisch gemildert. Daß er sich nun aber auch charakteristischer und unmittelbarer ausdrückt — doch wozu Ihnen von Dingen reden, die Sie besser finden und verstehen werden, als ich sie erklären könnte! Nur lassen Sie mich den Schauspieler bitten, daß er mit dem Dichter zu Rathe geht und mir dann sagen mag, ob der Dialog des Stückes, wie er nun ist, ganz aufgeopfert werden darf oder muß, wenn das Stück selbst von seinem innern dramatischen Werthe nichts einbüßen und theatralisch und äußerlich einen Erfolg erringen soll.

Ueberhaupt möcht ich wohl — wenn auch nicht jetzt — wissen, was Sie von dem Satze halten: Im

Dialoge müßte mehr auf psychologische und pathologische Wahrheit, dazu auf charakteristische Unmittelbarkeit hingewirkt werden und der Schauspieler — wenigstens der gute — müßte mehr dabei gewinnen, als bei Festhaltung der zeitherigen Convenienz. Freilich ist das, was vorausgehen müßte und dessen Das und Wie Sie so trefflich, als, leider! erfolglos bewiesen und gezeigt haben — das Institut einer künstlerischen Schauspielerbildung noch immer ein pium desiderium! Doch dies nur beiläufig.

Wenn Ihre Güte den Hindernissen, die aus Ihrer Geschäftsüberladung hervorgehen, nur soviel abgewinnt, daß Sie die Stellen, welche Sie beim Durchlesen für ganz unpraktisch halten, mit Stift an- und die Sie passend finden, unter-streichen!

Ich werde mir dann schon selbst deutlich zu machen wissen und herausfinden, was auch in den unan- und ununter-strichenen Stellen und „warum" Ihr Urtheil für oder gegen sich hat. Ich will nur einen Fingerzeig! Sie brauchen dann gar nichts dazu zu schreiben. Ich weiß, wie viel ich verlange und will Ihnen dankbar sein, wenn Sie mich nicht durch Uebermaß von Güte beschämen. Gelegenheit hoff' ich mehr als eine zu finden, Ihnen zu zeigen, wie gut ich das Opfer, das Sie mir bringen, zu schätzen weiß.

Doch mögen Sie nun meine Bitte zu erfüllen Zeit und Lust haben oder mag Beides oder das Eine Ihnen fehlen, die Hochachtung wird dies nicht mindern, mit der ich mich schreibe

Meißen, Burggasse bei Herrn
Stadtrath Beulig, 1 Treppe.
Am 16. Dezember
1845.

Ihren

ergebensten
Otto Ludwig.

2

An Eduard Devrient

Geehrtester Herr.

Ihr so freundliches Schreiben war mir das angenehmste Christgeschenk, das mir kommen konnte; und ich würde von Ihrem Anerbieten schon Morgen oder Uebermorgen Gebrauch gemacht haben, wenn nicht ein — überaus prosaisches — Hinderniß, ein Ueberbein am linken Fuße, mir das Reisen in den allernächsten Tagen unrathsam machte. Bis zum künftigen Sonnabend sagt mein Chirurg, wird dies Hinderniß gehoben sein. Bekomm' ich nun bis Sonnabend Mittag keine Contreordre von Ihnen, so setz' ich mich auf den Dampfwagen und finde entweder den Sonnabend noch oder Sonntag Vormittag in der Restauration zur Hoffnung vor dem Falkenschlag in Dresden Ihre Weisung, wann und wo ich Sie sprechen darf. Ich freue mich darauf, Ihnen mündlich sagen zu können, wie Ihre Teilnahme mich erfreut und gerührt hat. Ich wünsche nichts sehnlicher, als Ihnen für das Opfer, das Sie so uneigennützig dem Unbekannten bringen, mich thätig dankbar beweisen zu können.

Wirklich Sie hochachtend

Ihr

Meißen, Burggasse,
den 24st. Decbr.
1845.

ergebener
Otto Ludwig a.
Eisfeld.

3

An Eduard Devrient

Verehrter Herr!

Soll ich mich entschuldigen, daß ich Ihnen schon wieder lästig werde? Nein; ich will lieber wie ein

hartnäckiger Sünder, Ihre Güte anklagen, die mich verführt, als mich, daß ich sie mißbrauche. Sie haben mich aufgerichtet, wie ich an meinem Talent zweifelte; machen Sie's nun mit sich selbst aus, wenn, der einmal Ihre freundliche Hand fassen durfte, die seine zum zweitenmal nach ihr ausstreckt.

Der Undank, der Ihre uneigennützige Aufopferung für die Kunst gelohnt hat, die Dornenkrone, die der Eigenwille der Welt jedem edeln Streben auffsezt, hat mich empört und geschmerzt. Denn dieser Undank ist ein Reif, der nicht Blätter, sondern recht eigentlich die Wurzeln des Guten trifft und zugleich mit den gesäten noch ungesäte Saten vernichtet.

Hier send' ich Ihnen, der Sie mich gestorben glauben konnten, an Schillers: „Er lebt und lebt Euch allen zum Verderben" erinnernd, wenn kein Verderben doch eine Plage.

Mögen Sie's lesen, so streichen Sie wohl an, wie beim Polenstück; ein Paar Worte oder ein einziges auf ein Blatt Papier, wie das, was ich von dort als werthes Andenken an Sie bewahre, ist genug, mir Ihre Meinung zu verdollmetschen. Auch die weniger leserlichen Buchstaben eines Wortes werden leserlich, wenn man das Ganze weiß; und ich hoffe und glaube Ihre Meinung von der Kunst im Allgemeinen so gut gefaßt zu haben, daß mir der Bezug eines hingeworfenen Wortes keine Hieroglyphe bleiben wird. Um so mehr, da hier, wie bei dem Polenstück Ihr Wort häufig nur das in mir schlummernde richtigere Gefühl von der Sache zu wecken, das durch die Masse und Macht des Stoffes verschobene zurechtzurücken und dem richtigen aber zu schwachen und deßhalb überhörten bei mir selbst Credit und Autorität zu geben haben möchte.

Das Stück selbst*) leidet an Uebervollsaftigkeit. Auch

*) Der Engel von Augsburg. Bearbeitung von 1846.

hat es eigentlich noch gar keine Feile. Es ist aus einem Alten ein viel mannichfacheres Neues geworden und ich arbeitete es in möglichst kurzer Zeit aus dem Gröbsten, weil ich das mit dem Reize der Neuheit verbundene Interesse nicht während der Arbeit verlieren durfte, wenn ich Klarheit zur Uebersicht und Wärme zur fügsamen Gestaltung behalten wollte. Ich werde leider allein wissen, was ich damit gewollt; denn wie es vor mir liegt ist's noch immer ein Marmorblock und kein Gott geworden. Bei der Ausweitung und größern Breite der Zusammensetzung leitete mich der vielleicht verkehrte Gedanke, unsere Zeit könne erstlich (durch vieles Lesen und Sehen gestärkt) und mache auch, eben durch die jetzigen Romane verwöhnt, Ansprüche an größeren Reichthum der Handlung. Ich verstehe noch nicht so viel Blätter und Zweige aus Einem Keim zu treiben, so bekam das Ding zwei Stämme, eine Doppelhandlung.

Nur ein Blättchen mit Andeutungen! Sonst verlier' ich den Muth, wenn Sie sich die Sache schwerer machen.

Grellheiten und Trockenheiten werden Sie augenblicklich finden; der ungeheure Stoff, der mir, ich weiß selbst nicht wie? unter den Händen wuchs, die Rücksicht auf die kurze Dauer eines Theaterabends; so ging viel Ueberleitendes und wohl manche unumgängliche Nothwendigkeit von Mitteltinten verloren. Vieles ist auf der andern Seite nur angedeutet, was vielleicht nicht Pedanten allein motivirter und ausgeführter verlangen dürften. Es ist nun einmal so und mit gänzlichen Umarbeitungen fürcht' ich in die Verlegenheit eines Potsdamers zu kommen, dem seine Kinderdecke in allen Lagen, die er versucht, zu kurz bleibt und zu schmal.

Ob Sie nun meinen, daß es wenigstens nicht so verstand- und bühnenwiderhaarig, daß das im Manu-

script Drucken und an Bühnen Versenden etwas ganz Unkluges und Vergebliches wäre?

Ich habe jezt nicht weniger als zehn verschiedene Stücke im Kopf, wo sie friedlich nebeneinander fortwachsen und einige schon ziemlich weitgediehen sind, obgleich noch wenig oder gar nichts aufgeschrieben ist. Darunter einige Volksstücke für den Effekt — versteht sich den poetischen. Das schreib' ich Ihnen nur, daß Sie sehen, wie sänftlich ich's mit Ihnen meine; damit Sie nicht erschrecken, wenn's plötzlich Trauerspiele hagelt.

Gott erhalte Sie Ihren Lieben gesund und froh und diese Ihnen und lohn all' Ihr Streben mit Gelingen; ich führe ein wunderlich Eremitenleben, das ich aber nicht umtauschen möchte; Trauerspielpläne und die Erinnerung der wenigen Todten und Lebendigen, die ich liebe und verehre wie Sie, sind meine Familie.

Nur wenig Worte, daß Sie mich nicht beschämen und ängstlich machen

Ihren
Meißen im Gasthof zum Schiff, ergebenen
am 18t. Novbr. 1846. Otto Ludwig.

4

An Eduard Devrient

Meißen 5ten Decbr 1846.

All das, sehr verehrter Herr, was Sie mir über den Engel [von Augsburg] sagen, ist wahr und Ihr Urtheil nur zu mild. All' das und noch mehr hab' ich mir selbst gesagt, gesagt, eh' ich an die Ausarbeitung ging. Aber das wilde Ding mußte heraus; ich seh' es als eine Art Ausbildungsfriesel meines Talentes an und bin froh, daß sich die materia peccans so schnell auf die äußerste Autorenhaut geworfen hat — das

Papier. Der Franz und der Rinken mußten heraus sonst hätten sie mir in alles Neue hingespukt und es verdorben. Ein neuer Stoff bemächtigt sich meiner wie eine Krankheit; könnt' ich einen nicht auf's Papier bringen, ich glaube, es kostete mir das Leben. Dafür existirt es dann nicht mehr für mich, wenn es einmal aus mir heraus ist und ich vermeide in einer ältern Arbeit zu lesen; das Gefühl kann ich nicht anders nennen als einen geistigen Ekel, was mir dann alle Strebelust raubt.

Zunächst hab' ich ein Trauerspiel in Gedanken „das Jagdrecht" oder „die Wildschützen" oder wie's einmal heißen wird — der Titel ist mir jederzeit das Schwerste bei der Sache. Gestern dacht' ich, Ihnen eine Skizze davon zu schicken, um für das Theatralische Ihren gütigen Rath zu erbitten; aber heut' ist mir's klar geworden, daß ich mit wenn nicht weniger Zeit, doch weniger Mühe, die Sache aus meiner Anschauung herausschreibe, als eine ausgeführtere Skizze mich kosten wird. Eignet sich's dann nicht zur Aufführung — ohne viel Umarbeiten — so versuch' ich's wieder mit einem neuen. Am Mißlungenen lernt man mehr.

Ihre Briefe haben für mich eine belebende Kraft, die ich nicht zu beschreiben suchen will, weil ich Ihnen ihre Wirkung nicht durch's Mikroscop zeigen will. Dazu hab' ich eben Ihre Briefe aus Paris gelesen. Daß ich sie darauf gelesen, als wären sie an mich mit geschrieben, die Illusion können Sie mir wohl gönnen. Ihre Empfänglichkeit für alles Große und Bedeutende, so ohne Prätension und die Klarheit, mit welcher sich die Dinge in Ihnen abspiegeln, ohne die Einseitigkeit einer Parthei — Sie sind nur im Großen Partheigänger, nämlich für das Schöne und Große in ihrer Ganzheit. Sie führen mich vor die Sachen selbst und lassen sie mich mitsehn; bei Andern sind die Dinge, die

man zu kennen wünscht, stets nur Apropos, um auf andere zu kommen, die uns interessiren sollen, weil sie der Autor selbst sind. Dazu ist jenen der Ausdruck nichts als der glänzende Lack der Meubel, in welchem wir ihr Bild, was uns an ihnen selbst zu viel ist, nocheinmal sehen und in ihre eigene freudige Verwunderung darüber einstimmen sollen. Ihr deutsches Gemüth — das ist keine Phrase — erhalt' Ihnen und uns der liebe Gott auch unter den Franzosen diesseits des Rheins.

Aus dem Engel ist, glaub' ich, nichts für das Theater zu machen. Kraft und Zeit sind zwei Dinge, die ich sparen muß. Ob er aber nicht als dramatisirter Roman oder Novelle in die Welt gehen könnte? Als Krämergehülfe lebt' ich die Nächte in musikalischer Produktion; ich hatte einige Opern gesehn, eine noch als Kind; in meiner kleinen Heimathsstadt war keine Gelegenheit, andere als Kirchweihmusik zu hören. Aber ich muß früher ausholen. Von Hildburghausen, wo ich erst den Grund zu einem Fakultätsstudium legen sollte, rief mich der Wunsch einer — das Wort ist verbraucht — geliebten Mutter, um so zwingender, als sie ihn nie gegen mich äußerte — in meine Geburtsstadt zurück, um in das Krämergeschäft ihres Bruders einzutreten. Ihre Freude darüber war nicht von Dauer; sie starb bald darauf. Und nun wurde mir meine Lage verhaßt. Die Nächte von mehren Jahren mußten mich für die Tage schadlos halten. Ich merkte, daß es mit dem Componiren nichts sei ohne Studium der Theorie, trieb endlich „Marpurg von der Fuge“ auf und studirte Kopf unten, Beine oben mich von der umgekehrten Seite in eine Kunst hinein, die mir obenein nur eine geistige Liebe blieb, da sie mir nicht in ihrer Wirklichkeit entgegentreten konnte. Vom Szenischen hatt' ich wenig Begriff, nahm aus meinen Stoffen das Interessanteste, was ich drinn

fand; das Wort und den Klang hab' ich auch später beim Componiren nicht trennen können, es entstand beides zugleich. Wie unpraktisch, das können Sie aus meinen heutigen Arbeiten noch schließen. Da ich von vornherein keinen Plan machte und mir jede Zwischen- und Füllszene zur musikalischen Nummer anschwoll, wurden meine Opera Ungeheuer. Schnitt ich nun davon ab, soviel ich zu müssen glaubte, um die Normallänge herauszubringen, so war das keine organische Centralisation — und das ist's, was mir heute noch (und besonders mit dem Engel) passirt. Ich trieb dies Jahre lang und erstaune nun selbst über diese Ausdauer und die Glut, die ich vergebens aufwandte. Etwas von mir kam zufällig dem Kapellmeister Grund in Meiningen, einem herrlichen Menschen zu Gesicht, der ohne mein Wissen dem Herzog von Meiningen mein Talent und mich empfahl. Wie ich die Nachricht bekam, der Herzog wolle mich nach Leipzig senden, ging mir ein Morgenroth von lauter Cremoneser Geigen auf. Mendelssohn empfing mich gütig, lobte aber nicht, daß ich mit Opern anfangen wollte. Aber die Musik existirte für mich nicht als Ding für sich, sondern sie war mir mit der Poesie nur eins und zwar die Göttin, die meine zuweilen fieberhaften Anschauungen mir, schmeichelnd und erleichternd, fast möcht' ich sagen mich rettend, mir aus dem bedrängten Innersten herausnahm. Eine Erkältung auf der Reise, die bei tobenden Pulsen verwachten Nächte knüpften ihre Folgen an meine geschreckte Stimmung; das Ergebniß war, daß ich, der nun frei sollte der Musik gehören können, über ein Jahr lang keine Musik hören konnte, dem in dem leisesten Musikton, den die Nerven nicht tragen mochten, zugleich die Mahnung klang, all' die Hoffnungen, die nur eben mit langgedämmter Gewalt aufgebrochen waren, seien vielleicht unwiderbringlich dahin. Ein halb Jahr fast lag ich in Leipzig sehr

bedeutend krank, ohne einen einzigen Befreundeten, ja nur Bekannten; die Krankheit der Stubenpursche, den ich in ein neues Logis mit hineinbrachte und wieder mit heraus nahm, der mich jezt noch mit ungewünschter Treue festhält.

Nun warf ich mich auf die Poesie allein, hab' es aber noch nicht zu einem Verleger bringen können. Ich habe mit Novellen und allem möglichen — ohne nur Honorar zu fordern — während ich doch sah, daß Viel gedruckt wird, was schlechter oder doch nicht besser ist, als meines — habe in Leipzig mit Manuscripten hausirt, bin mit schamrothen Wangen von Buchhändler zu Buchhändler gelaufen und habe zulezt, ich weiß nicht, ob aus Stolz oder aus Bedauern den guten Leuten das abschlägliche Wort selbst in den Mund gelegt; aus Bedauern, je mehr meine Dinge und damit ich selbst in meiner Achtung fielen. Mehre zeigten sich geneigt wenn schon was von mir gedruckt sei. Das war nun nicht und ich sollte nicht eher in's Wasser geh'n, als bis ich schwimmen konnte. Manchen waren meine Dinge zu stark ausgedrückt, als daß sie sich damit hätten befassen mögen. Ich legte mich nun auf's Versenden — mit gleichem, d. h. mit keinem Erfolg. Nur daß Laube eine Novelle und eine dramatische Kleinigkeit, ein Vorspiel zu einem alten Fritz, in seine Elegante aufnahm. Nun kommt noch hinzu, daß eine Veränderung in meinen Umständen mich zwar heut und morgen noch nicht zwingt, Silber aus Dinte zu machen, aber doch mit Ernst dran denken heißt, mich dazu zu bereiten.

Das Polenstück folgt mit. Erlauben Sie mir, wenn es der Oeffentlichkeit nicht zu Ohren aber doch zu Augen gelangen sollte, dasselbe mit Ihrem Namen und einigen Zeilen dabei zu vergolden? Ich weiß sonst keine Gelegenheit, das Gefühl von Liebe und Hochachtung, welches Ihre Güte in einem undank=

barern Herzen als das meine ist, hätte hervorbringen müssen, wenigstens auszusprechen. Was das bisherige Schicksal des Stückes anlangt, so leg' ich die Antwort seiner Exzellenz bei. Ihr Bruder, dem ich Ihrem gütigen Rathe folgend schrieb, antwortete mir sehr freundlich; kannte aber noch nicht das Stück, wohl aber sein Schicksal bei der Intendanz. Nun schickt' ich's an O. Wigand nach Leipzig, der mir's bald wieder retour sandte von einer Kritik begleitet, die die abschlägliche Antwort motiviren sollte, und worin ich mein eigen Stück nicht wieder erkannte. Der Kritikus schien kein Freund der Unmittelbarkeit des Ausdrucks; meinte, außerdem, daß das Stück von Haus aus weder dramatisch noch theatralisch sei, so hätte unter Anderm Eugenie wenigstens ihre Liebe erst prüfen müssen, Zweifel daran erheben und wiederum zum Schweigen bringen, damit der Leser nicht am Ende sich kompromittirt hätte, wenn er sich dann wie von wirklicher Liebe rühren lassen und die Sache wohl gar nur eine Selbsttäuschung gewesen wäre. Dem guten Manne ist nicht so leicht was vorgemacht; er geht sicher; er gäbe einen guten Polizeiaufpasser am Parnaß; jede Leidenschaft müsste einen Rekognitionsschein aufweisen. Ich hab' ihn nicht begriffen und glaube, daß eine Liebe, die anfängt sich zu prüfen, die Prüfung schon nicht mehr nöthig hat, wenigstens die nicht ist, die ich darstellen wollte. Beide, der Pole und Eugenie scheinen schon ihren Charaktern nach für einander bestimmt. Was sie so schnell zusammenführt, ist von solcher Stärke, daß man's ihm zutrauen kann, es werde sie zusammenhalten.

Und gesetzt, Eugeniens Liebe soll eine größere Selbsttäuschung sein, als eine wohlconditionierte Liebe sein soll, so suche man doch die Grundidee des Stückes in den Worten der Baronesse: Eine schöne Täuschung strafe sich auf dieser Welt oft schlimmer als ein vor-

bedachtes Verbrechen. Und darin liegt ja eben das Glück der beiden Liebenden, daß sie sterben, eh' Ein Zweifel noch in den blanken Stahl ihrer Wonne seine Spur eingedrückt, die Poesie hat die reinen Seelen der Welt entrückt, eh' die Prosa den jungen Kranz welken machen konnte. Wenn der Kritiker glaubt, ich hab' ein Unglück schildern wollen, irrt er; ich wollte ein Glück schildern, ein beneidenswerthes Glück. Mein Begriff vom Tragischen ist der, den ich in einer alten Bearbeitung der Agnes folgendermaßen ausgesprochen:

Ihr wagte nicht der Erde Lust zu nahen,
Drum trat der Schmerz, der heil'ger ist, zu ihr,
Um ihr zu dienen, um sie zu verklären.

Ich meine: das Edle muß untergehn, nicht, weil das Leben sein Feind ist, sondern weil das Leben sein nicht werth ist.

Ihre gütige Einladung werd' ich, wenn es irgend meine Gesundheit erlaubt, benutzen. Ich denke noch mit Vergnügen daran, was ich aus den wenigen Stellen schon lernen konnte, die Sie mir vorlasen. Dann wär' mir freilich lieb, wenn Niemand von mir wüßte. Es ist freilich unwiderlegbar, was Sie von dem Einfluß des realen Theaters auf das Theatralische der Composition sagen. Ich denke, auf Januar, Februar und März — wenn irgend mein Gebresten es zuläßt, nach Dresden zu ziehen. Nun aber — damit ich Ihre Güte nicht auf einen Hieb todtschlage — verzeihn Sie mir mich selbst und alle Plage, die ich Ihnen mache. Seien Sie nicht böse

Ihrem
ergebensten
Otto Ludwig.

5

An Karl Gutzkow

Hochgeehrter Herr!

In der Beilage hab' ich die Ehre Ihnen ein Schauspiel zu übersenden, welches ich Sie zu prüfen bitte. Es ist etwas lang gerathen; doch ließe sich's zusammenrücken, mit Anwendung einiger Gewalt sogar bis auf die Normallänge. Es könnten namentlich die Monologe des Cardillac und vor Allem die elementar-aesthetischen Vorträge desselben — von welchen ich nun eigentlich selbst nicht weiß, wie sie in das Stück gekommen und was sie darin sollen — weggelassen werden. Hier und da würde auch wohl der jungen Damen wegen, die doch die Sahne des Theaterpublikums bilden, etwas zu mildern sein. Der Tragiker soll einmal das Herz treffen und doch das Busentuch nicht verschieben.

Auf den Fall, daß Sie glauben, aus dem „Fräulein" sei ein wirksames Stück zu machen, und ihm Ihre Hülfe, in Dresden auf die Breter zu kommen, nicht versagen wollen, möcht' ich Sie bitten — versteht sich, wenn Zeit und Lust nichts dagegen haben — das nach Ihrer Meinung Wegzulassende nur mit Bleistift am Rande und das zu Mildernde unter der Zeile andeuten zu wollen. Doch will ich Ihnen schon herzlichst danken, wenn Sie mir nur mit zwei Worten — und wo möglich bald — sagen wollen, ob das Stück überhaupt Aussicht hat, in Dresden und unter Ihrer Leitung dargestellt zu werden. Am Kürzen und Mildern soll es dann — wüßt' ich die Zeit ohngefähr, in welcher es zum Reihen antreten könnte — nicht fehlen.

Da das beigeschlossene Exemplar mein einziges, bitte ich, es mir mit Ihrer gefälligen Zuschrift remit-

tiren zu wollen. Wenn Sie gelegentlich Herrn Eduard Devrient und den Seinigen mich achtungsvollst empfehlen möchten, würden Sie mich sehr verbinden.

Voll Hochachtung

Ihr

ergebener

Otto Ludwig.

Cöln bei Meißen,
den 6ten Januar
1849

6

An Karl Gutzkow

Geehrter Herr.

Meinen herzlichsten Dank für die Freundlichkeit, mit der Sie der „Scuderi“ sich anzunehmen gedenken.

Es ist ein wunderlich Stück geworden. Zu erklären leichter, wie es gerade so geworden als zu entschuldigen, daß es so geworden und daß ich Sie damit behellige. Denn mit derselben Hast, in der es entstand, hab' ich es abgeschickt — um es äußerlich so schnell los zu werden, wie innerlich, wo es mich von der zuletzt besonders durch die Wiener Geschichten auf das Höchste beschwerten Last politischer Aufregung befreite. Man sieht dem Dinge nun einfach an, woraus es gemacht ist.

Im Gefühle meiner Straffälligkeit hab' ich nun eine neuere Arbeit an Herrn Ed. Devrient geschickt — nicht damit der Kelch an Ihnen vorübergehe; nur weil ich zu sehr wünsche, mir Ihre Güte zu erhalten, als daß ich meine Attentate auf dieselbe so schnell sich folgen lassen möchte. Ich habe ihn gebeten, sie Ihnen mitzutheilen, wenn er sie Ihrer Theilnahme werth erachte. —

Es kommt mir — in dem Augenblick wo Ihre Zuschrift von gestern datirt, die Erinnerung an Ihre

Güte erneut, ein Gedanke, wie ich das Schicksal, womit diese neue Zusendung Sie bedroht, vielleicht für Sie Beide mildere. Ich müsste mir eben den Muth fassen, Ihnen einen unmaßgeblichen Vorschlag zu thun:

Es könnte sich treffen, daß, wenn ich das neue Stück an Herrn Eduard Devrient sende, dieser gerade abgehalten wäre und Sie dagegen Muße und Lust hätten, es zu lesen; aber auch umgekehrt; darum — aber genug! Den Nachsatz will ich nicht machen, um wenigstens einen Schein von Lebensart zu retten. Ich glaube, Sie werden das Neue praktischer finden als die Scuderi.

Hochachtungsvoll

der

Ihre,

Cöln bei Meißen, 21sten Febr. 1849.

Otto Ludwig aus Eisfeld.

7

An Karl Gutzkow

Geehrter Herr.

Da meine Umstände mir nicht erlauben, schon in der nächsten Zeit persönlich nach Dresden zu kommen, so erinnr' ich Sie an Ihr gütiges Anerbieten für diesen Fall, die „Scuderi“ mit Ihren Randbemerkungen mir rücksenden zu wollen. Ich weiß nicht, ob Herr Ed. Devrient Ihnen schon die „Pfarrrose“ zugeschickt hat; wenn — so möcht' ich Sie nur ganz leis am Aermel gezupft haben: Mehr nicht. Denn ich kann mir denken wie Sie überhäuft sein mögen, und möchte so wenig als möglich an den Mußestörungen Mitschuldiger sein, an denen die Kraft von Amteswegen sich zersplittern muß, die Uriel Acostas schaffen sollte.

Ihr

ergebenster

Otto Ludwig.

Cöln bei Meißen, am 21st. März 1849.

8

An Eduard Devrient

[Anfang 1849]

Geehrter Herr!

Wenn ich Sie einigemal bat, meine Briefe nicht zu beantworten, so hielten Sie das zweifelsohne und gewiß mit Fug für eine Art Belohnung oder Entschädigung für früher mit mir gehabte Müh'n. Daß es aber nur eine antecaptatio benevolentiae für künftige Ansinnen war, werden Sie eben mit Schrecken gewahr. In Betracht des Ihnen noch zuzuweisenden Theils Plage hatte ich auch die Scuderi nicht an Sie geschickt und nun ich durch Herrn D. Gutzkow weiß, daß Sie sich derselben so freundlich mitangenommen, hab' ich kaum den Muth, jenes Ihnen zugedachte Schicksal noch über Sie hereinbrechen zu lassen.

Ihre Geschichte der deutschen Schauspielkunst hatt' ich neulich in Händen. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie mich das Werk bearbeitet hat. Heut' und gestern schon plag' ich mich ab, Ihnen ein Bild davon zu entwerfen. Aber eben, daß mir dies noch nicht gelingen will, schildert die Größe der Wirkung besser als dies mir sonst gelingen könnte. Soviel, was ich noch dunkel, mehr als Instinkt beim Schaffen in mir hegte, wie als bewußte Erkenntniß, ist mir nun erst selbst deutlich geworden und gewiß zu meinem großen Nutzen; Vieles überraschte mich, namentlich der Gesichtspunkt nach dem Sie das Ganze betrachten und ordnen und beurtheilen und der von allem Conventionellen, aller literarhistorischen Tradition so frei gewählt ist. In der Darstellung ist Alles so einfach, so klar, so gar ohne das metaphysische Sausen und Brausen und die Rauchsäule einer Schulsprache, mit und durch welche unsere Hegelischen Aesthetiker orakeln; so hell und doch

so warm, so ohne Zertrümmerung Andersdenkender, in mildem sittlichem Ernste so ächt deutsch, thut es wohl, heilt, ermuthigt es. Es wirkt mit Einem Wort als Lehre und als Kunstwerk zugleich. Für unsere Kunstgenossen wird dies Werk unendlich fördernder wirken als all die spekulative Brühe unserer Philosophen. Mir ist's wie Ahnung, als sollte es die Grundlage einer selbständigen deutschen dramatischen Schule werden können — wenn nur die Zeit sänftlicher hauchen wollte!

Nehmen Sie einstweilen diese Konfusion hin. Buch und Autor sind Beide zu achtungswerth und bedeutend, um eher als nach sorgfältigstem Studium etwas darüber sagen zu können, was ein Urtheil zu heißen sich herausnehmen dürfte. Doch behalt' ich mir es vor etwas dergleichen Ihnen später mitzutheilen, was man, wenn es der Mühe werth ausfiele, veröffentlichen könnte. War es je Noth, an die Kunst zu erinnern, so ist es jezt, wo politischer Fanatismus der Blüthe der deutschen Literatur ähnlich ein Ende zu machen droht, wie religiös-politischer vor zweihundert Jahren der englischen.

Ich hoffe, die Wirkung Ihres Werkes auf mich soll beifolgendes Stück*) Ihnen besser verdollmetschen als diese meine Stammelei. Und weil ich doch einmal es genannt habe — möchten Sie es lesen und wenn Sie es der Mühe werth halten, Gutzkow empfehlen? Ich habe ihn gebeten, wenn Sie vielleicht eben durch Arbeit abgehalten u. er frei wäre, es sich von Ihnen geben zu lassen.

Ich nehme an, daß Sie und Ihre Lieben Alle gesund und so wohlgemuth sind, als diese launische Zeit nur irgend erlauben will. Sie bitte ich nur in zwei Zeilen um Ihr Urtheil wegen der Aufführbarkeit,

*) Das Trauerspiel „Die Pfarrrose."

das Urtheil Ihrer Frau Gemalin und Fräulein Tochter, denen Sie das Stück vielleicht mittheilen möchten, werd' ich mir dann selber abholen.

Empfehlen Sie mich all Ihren Lieben und erhalten Sie Ihre Freundlichkeit

Ihrem
Otto Ludwig.

9

An Eduard Devrient

Cöln bei Meißen d. 14t. Aug. 1849.

Also Ihr acht und vierzigster Geburtstag war diesen Sonnabend. Mein Schutzgeist muß darum gewußst haben, denn ich erinn're mich, daß ich an diesem Tag heiterer gestimmt war als seit Wochen. Hätt' aber ich selbst es gewußt, so hätt' ich den Tag nach meiner Weise feierlich begangen. Gott erhalt' Ihnen diese männliche Heiterkeit, dieses Ihr starkes innres Glück, diese Seelengesundheit weit über jene Erfüllung des Menschenalters hinaus. Und gebe dazu, daß auch die zarteren Stämme, die sich auf Sie lehnen, in Mark und Blättern ihr Wehen durchdringen möge zu frischem Gedeih'n.

Den Gedanken nach Dresden überzusiedeln hab' ich noch keineswegs aufgegeben. Mit Ende August werd' ich Meißen verlassen.

Was mein Stück*) betrifft, hab' ich manche von Ihren Ausstellungen vorher gesehn.

Das alte Manuscript folgt; ich habe, damit Sie sich leichter in Ihre Meinung davon zurückversetzen können, Ihre Ausstellungen und selbst Ihren Brief beigepackt, bitte aber recht sehr um die Zurück-

*) Der Erbförster.

sendung beider Letztern, sobald Sie dieselben nicht mehr nöthig haben. Das Manuscript hat freilich einige Verunzierungen erhalten, wegen deren ich um Vergebung bitte, da sie nicht zu redressiren sind.

Ich glaube nur, bei Umarbeitungen sollte man das Alte nicht schonen wollen; je mehr man von dem Alten beibehalten will, desto gezwungener muß das neue werden. Ich wollte, Sie sähen die neue Bearbeitung als ein ganz neues anderes Stück an; es wäre wahrscheinlich weit besser geworden, wenn ich es ganz umgegossen hätte, ohne etwas zu schonen. Das Unbefangene, das Jungfräuliche einer ersten Bearbeitung geht bei einer Umarbeitung allemal verloren; ich glaube, daß jede Bemühung, dies wiederherzustellen, höchstens eine Affektation desselben an seine Stelle setzen kann.

Das mit dem übermäßigen Motiviren geb' ich ohne allen Streit zu; es ist das eben eine Folge der verlorenen Unbefangenheit; ich erwarte Ihren hülfreichen Rath in dieser Beziehung.

Was die Retouchen betrifft, so hab' ich sie aus folgendem Grunde für nöthig erachtet. Dadurch, daß auch Robert in Leidenschaft ist, ist das ganze Stück bewegter, ungestümer worden — eben ein anderes Stück; die übrigen Theile mußten mit der höhern Färbung des Neuhinzugekommenen in Uebereinstimmung gebracht werden.

Die Verwickelung ferner ist, dünkt mich, im neuen nicht allein nicht künstlicher, sie ist sogar viel weniger künstlich als die im alten; aber im alten lag sie verborgener; erstlich wurde sie nur erzählt, man sah sie nicht vorgeh'n; zweitens stand diese Erzählung auch noch an einem Orte, wo die Theilnahme an dem Helden sie in Schatten stellte. Man hörte sie nur mit halbem Ohr, während man die jetzige mit beiden ganzen Augen sieht. Aber daß sie, — wie sie von der

Hauptperson theilweis verdeckt war, auch wiederum diese Hauptperson und das Interesse für dieselbe theilweis verdeckte und störte, war ein Hauptfehler der alten Arbeit. — Ich komme später noch einmal auf die Gründe zurück, die mich vermochten das Begebenheitliche zusammen abzuthun.

Sie schreiben „Mein Hauptbedenken gegen die jetzige Verwickelung ist, daß die Wahrscheinlichkeit, Robert habe auf Andres geschossen, zu künstlich auf einzelne hin- und hergetragene Äußerungen gestellt ist. Das ganze Verhältniß der beiden jungen Männer zu einander macht eine solche That gar nicht glaubhaft und doch soll die ganze Katastrophe darauf beruh'n."

Gegen diesen Satz erlaube ich mir einige Leuterungen beizubringen; und zwar gegen die drei angestrichenen Stellen zunächst. Die erste derselben werd' ich zur No 3 machen und mit der zweiten beginnen.

1., also ist die Wahrscheinlichkeit, Robert habe auf Andres geschossen, nicht auf einzelne, also doch mehr als eine, Äußerung gestellt, sondern nur auf Weilers Erzählung mit ihrem Belege — dem blutigen Tuch und die Umstände, daß Andres die Flinte mitgehabt, die Weiler an dem von Robert Getroffenen geseh'n und daß Andres nicht mit Wilhelm heimgekommen ist, den schützend heimzubringen dem gehorsamen Sohn nicht allein das strenge Gebot des Vaters, der nicht fackelt, sondern auch dem gemüthlichen Jungen die Bruderliebe gebot.

2., „Das Verhältniß der beiden jungen Männer macht eine solche That gar nicht glaubhaft." Wem? Dem alten Förster? Denn weiter soll sie Niemand glaubhaft gemacht werden. Es braucht sie Niemand weiter zu glauben als der Alte. Schlechthin glaubhaft soll sie gar nicht sein; nur einem solchen Charakter in solcher Lage. Ich muß aber gesteh'n, daß mir um-

gekehrt unwahrscheinlich vorkommen würde, wenn der alte Förster, der concrete Anschauungsmensch hier in der höchsten Aufregung anfinge, etwas zu thun, was er im ganzen Stück vorher nicht gethan, ja als dessen prinzipieller Feind er sich gezeigt hat — nämlich durch ruhige, unpartheiische Ueberlegung sich selber zu ernüchtern. Es wäre das gegen seinen Charakter überhaupt und gegen seinen augenblicklichen Zustand zugleich. — Ich will aber selbst einmal annehmen, er hätte sich die Einwendung selbst gemacht (mit der er aber sowohl aus seinem Charakter gefallen wäre als aus dem Charakter der Leidenschaft, die ihn eben beherrscht), nämlich die Einwendung „aber die Jungen sind sich immer gut gewesen"; so dächt' ich, hätte die ihn beherrschende Leidenschaft sich nicht so schnell dadurch aus dem Felde schlagen lassen, wenn sie nichts weiter nöthig hatte, um zu siegen, als die einfache Gegeneinwendung: sie sind's eben gewesen. Viele Todfeinde sind erst Freunde gewesen. Weiß denn Er, was vorgegangen? Ist er nicht selbst noch vor wenigen Stunden der intimste Freund des Mannes gewesen, den er jezt für seinen Todfeind ansieht? Ist es nicht natürlicher, daß der Eindruck des blutigen Tuches und der andern Wahrscheinlichkeitsgründe ihn zu der Meinung bringen kann, „sie sind also zulezt Feinde gewesen," als daß umgekehrt der Gedanke (und was ist ihm ein Gedanke, der mit seinem Herzen (das jetzt die Rachsucht beherrscht) im Widerspruch stehen würde, als ein „Aber," ein Hirngespinnst, ein Versuch des Kopfes, ihn an seinem Herzen irr zu machen?), sie waren früher „Freunde" ihn von der Meinung abbringen sollte, welche die Erzählung und vor Allem das blutige Tuch in ihm hervorbringen mußte. Denn er ist ein Anschauungsmensch und kein Gedankenmensch; er denkt mit dem Herzen und dies Herz ist voll Rachsucht. Ein Criminalrichter wird sich jene

Einwendung machen, der bei dem Falle selbst nicht interessirt ist, aber der bornirte Mann aus dem Volke, der Gefühlsmensch und darum blinde Parteimensch, der das blutige Tuch seines Sohnes als Beleg zu einer Geschichte in der Hand hält, die er schon deßhalb glauben wird, weil sie zu seiner Stimmung (seinem Herzen) paßt?! Und darauf noch die Gewalt des orakelartigen Wortes der Bibel, das dem Abergläubigen (so ist er in der Szene mit Robert im ersten Aufzug ausdrücklich deßhalb geschildert) so wunderbar schrecklich auf seinen Fall zu passen scheint. Solche Leute machen gern die Bibel zum Orakel. Das von den zwei Rechten erst, dann das Auge um Auge — wie ein Wink von oben. Eben so nimmt er ja auch Ende des fünften Aufzugs sein Gottesurtheil aus der Bibel.

Und übrigens — um 3., zum eigentlich ersten der angestrichenen Worte zu kommen — und übrigens ist dies ein Punkt, in welchem die jetzige Verwickelung nichts abgeändert hat. Denn auch im alten Stück glaubt nur der Förster, daß Robert seinen Andres erschossen habe. Höchstens könnt' es noch der Zuschauer glauben. Aber da die Gründe, warum es im alten Stück der Zuschauer glauben könnte, doch nur eben dieselben sind, warum es in dem neuen (wie im alten; denn darin ist nichts geändert) der Förster glaubt, so würden, wenn diese Gründe jezt dazu nicht hinreichen, den Förster zu bestimmen, dieselben dort noch weniger hingereicht haben, den Zuschauer zu überzeugen. Mithin hätte die alte Bearbeitung in diesem Punkte vor der jetzigen gar nichts voraus.

Aber in der neuen Bearbeitung — und hier bin ich an dem Punkte angelangt, den ich Seite 3 dieses Briefungeheuers näher zu erörtern mir vornahm — aber in der neuen Bearbeitung ist der Zuschauer weit entfernt zum Glauben an Andres Tod durch Robert

gelockt zu werden, vielmehr ausdrücklich in den wirklichen Verlauf der Handlung eingeweiht worden und zwar:

1., weil ich darin das einzige Mittel sah, den weitschweifigen Erklärungen auszuweichen, die außerdem im fünften Aufzug nöthig waren; wenn dort nicht allein der Förster sondern auch der Zuschauer über die wahre Sachlage aufgeklärt werden mußte

2., weil ich darin das bessere Mittel sah zum Zweck der Tragödie, die mitleidige Furcht des Zuschauers für den Helden in Bewegung zu setzen. Eingedenk Hamburger Dramaturgie, 1 Bd., 48stes Stück (Ausgabe v. 1839, S. 215 pp.). „Der Dichter überrasche seine Personen soviel er will; wir werden unsern Theil davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lang vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben" u. s. w. — bis S. 224 (acht-u.vierzigstes und neunundvierzigstes Stück).

Die Summe zu zieh'n:

Wenn es wirklich nicht wahrscheinlich, daß den Förster die Geschichte Weilers und die stumme Beredsamkeit des blutigen Tuchs und des Umstandes, daß Andres jene Flinte mithatte, die Weiler an dem Gefallenen geseh'n, daß Andres ferner weder mit Wilhelm, den er heimführen s o l l t e, heimgekommen, noch später überhaupt heimgekommen, in seinem, der nüchternen Ueberlegung nie so sehr fern gewesenen Zustand zu dem Glauben bringen kann, der, der das Tuch, das Gewehr mithatte, der trotz des strengen Vaterbefehls nicht heimkommt, sei der gewesen, den Robert getroffen, der nach dem mit Andres Tuch und Flinte schießend gesehen worden; — wenn es also wirklich nicht wahrscheinlich ist, daß der Alte im halben Wahnsinn der ungerecht und blind machenden Leidenschaft, dazu im

Weinrausch den Robert für seines Sohnes Mörder halten kann, so ist das nicht ein Fehler der neuen Bearbeitung allein, so ist es ein Fehler des Stückes überhaupt und wäre ein organischer, tödtlicher — in einem Situationsstück vielleicht. Aber ob in einem Charakterstück? Wo der Held eben nicht handelt, wie jeder gehandelt haben würde, der auch einen andern Charakter besessen. Denn deßhalb ist er ja eben ein tragischer Charakter, ein Zuviel-charakter; das, was er mehr davon hat als sein Zuschauer, das ist's ja eben, was ihn zu der That treibt, die wir mit unserm Weniger nicht gethan hätten.

Wenn man von dem Zuschauer so wenig Neigung, sich poetisch täuschen zu lassen, erwarten müßte, so dürfte man zuletzt die tragische Katastrophe nur auf Dinge gründen wie das Zubettegehn und dergleichen, wovon er die Wahrscheinlichkeit ja begreifen wird, da er dies selbst täglich einmal, und wer einen Mittagsschlaf gewohnt ist, sogar zweimal an sich erlebt.

Aber es wird Ihnen angst und bang vor diesen Auseinandersetzungen, die Ihnen am Ende nichts Neues sagen. Ich würde sie Ihnen auch nicht zugemuthet haben, wenn sie nicht die Lebensfrage des Stücks beträfen. Sie sind eigentlich nichts anderes als geistiger Angstschweis wegen meines Försters, dessen ganze Charakteranlage von vorne und bis in's Kleinste hinein keinen andern Zweck hat als das Stückchen Volksjustiz, das er ausüben muß, wahrscheinlich zu machen. Und wenn mir das nicht gelungen ist, so ist mir eben gar nichts gelungen. Denn das ist ja eigentlich das Stück, und nur das.

Man könnte noch einwenden: „wie sieht's denn mit der dramatisch-theatralischen Convention aus? Warum sagt der Förster nicht deutlich und ausdrücklich: Das und das glaub' ich und das und das werd' ich thun? Denn uns liegt mehr daran, daß uns irgend

ein Grund zu einer That ausgesprochen wird, als daß wirklich einer aber stillschweigend vorhanden ist. Und machen's doch auch die Shakespearischen Figuren so."

Aber eben in diesem Punkte ist Shakespeare über die Natur hinausgegangen. Ein solch außerordentlicher Geist hat seinen eximirten Gerichtsstand. Und mach's ihm ein mittelmäßiger Geist nach. Die That wird die Strafe sein. Wenn bei Shakespeare die Figuren hier in's Unendliche wachsen, haben sie bei allen seinen Nachahmern mehr oder weniger das gespreizte Ansehn von Marionetten. Aus jeder Bewegung streckt die Eitelkeit eine Zunge, die da sagt: Seht, ihr Leute, jezt thu' ich die That. Und nicht etwa eine ordinäre, wie sie auch der Liebhaber, der Naturbursche u. s. w. thun. Nein; au contraire; ich habe die Ehre, Ihnen zu versichern, daß das eine ganz extraordinäre That ist, eine That kat' éxochen; wie sie nur der erste Held zu thun bekommt; die That, welche zu seh'n, Sie eigentlich gekommen sind. Auf mich hat dergleichen im Theater immer wie ein plötzlicher Guß kalten Wassers gewirkt. In der Wirklichkeit ist ein Mensch, der eine solche That begehen wird (will, darf man eben nicht sagen) so wenig geeignet, ein plastisch gesammeltes Bild nach außen zu wenden! Und ist er's, so rafft er sich der Umgebung wegen zusammen; aber das Publikum ist ja Niemand und ein bürgerlich Trauerspiel hat mit Heroen nichts zu thun. Und wenn er aus Rücksicht gegen das Publikum die Natur verhüllt, wo wir sie eben in der hülflosesten Nacktheit erblicken sollten, so seh' ich nicht ein, warum er nicht vor der Virtuosenostentation dem Publikum das Virtuosencompliment macht.

Aber nun genug. Ich sehe Sie lächeln und Sie haben recht. Denn ich habe nichts gesagt, was Ihnen neu sein könnte. Ich hätte vielleicht besser gethan, Sie nochmals zu bitten, die neue Bearbeitung eben als

ein neues Stück anzuseh'n und die alte lieber gänzlich zu vergessen als zu vergleichen. Es hat Vieles so ganz anders gestellt werden müssen, wovon man's erst gar nicht dachte. Manche neue Verbesserung schien so nöthig, manche Ergänzung. Diese ewig Hadernden mußten einen ewigen Vermittler haben; wunderlich erschien es auch, daß der hitzige Stein nicht auch mit seinem Sohne in Händel gerathen sollte. Jener Vermittler mußte über beiden stehen, also eine objektive, also humoristische Weltansicht haben. Stein, der Gebildetere, nur momentan völlig bornirte, steht unter seinem Einfluß, aber die unbedingte Bornirtheit (der Förster) ist der Gegenpol des Humors; das ist ganz in der Natur begründet, daß diese Bornirtheit den Humor als den Todfeind instinktmäßig von sich abwehrt. Ferner konnte die lezte Szene des zweiten Aufzugs den Förster gewöhnen, auch in Robert einen Feind seiner Ehre zu seh'n. So daß also die neue Bearbeitung noch etwas mehr gethan, des Försters Glauben an jene That wenigstens ein mögliches Hinderniß zu benehmen. Zugleich war die Gelegenheit so nah, die Liebesleute zu contrastiren und namentlich aus dem Robert mehr zu machen als den ernsten Harlekin, wie ich die herkömmliche Schauspielmaske bezeichnen möchte, die man den Liebhaber nennt und deren Obliegenheit lediglich darin besteht, einen, zwei, drei, vier oder fünf Aufzüge lang des Liebhabens sich zu befleißen.

Indem ich dies schreibe, kommt mir's selber vor, als wär' ich wieder meinem alten Abwege nah — wenn nicht schon auf ihm, dem Abwege, dadurch, daß ich den kleinsten Einzelnheiten den Schein der Wirklichkeit geben will, das Ganze unförmlich und unwahrscheinlich zu machen. Wenn das wirklich der Fall, so dürft' ich nur so arbeiten, wie ich das Polenstück und die ursprüngliche Waldtragödie gearbeitet habe —

gleichsam hinter meinem eigenen Rücken, aller Vertiefung in das Werk ausweichend, so schnell fortschreibend als eben die Feder laufen will; nichts wieder durchlesen, nichts überlegen, sondern nur so aus der augenblicklichen Anschauung heraus mit einer gewissen Gewißheit des Gelingens. So wie ich einmal anfange zu zweifeln und kritisch abzuwägen, dann steht mir nichts mehr fest und ich werfe wohl wie der Schwindelnde das, was ich irrend als das Wankende ansehe und halten will, dazu um.

Aber ich schließe mit diesem naiven Selbstgeständniß, daß ich mit Allem, was ich gesagt, wohl nichts gesagt haben könne. Ich könnt' es abschneiden, aber ich will es nicht. Ist's doch die Wahrheit, die ich will und ist's ein Irrweg, den ich gehe, so bin ich nur aus zu großem Eifer die Wahrheit zu suchen auf ihn gerathen. Und ich möchte um Alles nicht, daß eine von meinen Schwächen Ihnen unbekannt bliebe. Ich bin aber nicht etwa stolz auf die Schwächen, nur darauf, daß ich zu stolz bin, eine zu verstecken, wenn ich sie nicht bewältigen kann.

Ich muß nur Ihre Theatergeschichte wieder in die Hände zu bekommen suchen, um mich darin wieder aufzuerbau'n. Antworten Sie mir auch nicht auf all' mein Geschreibe; das wär' zu viel verlangt. Die Zeit liegt zuweilen auf mir wie ein stäubender Schutthaufen, erdrückend und erstickend. Ich arbeite mich zwar immer wieder durch, aber versengt und zerfezt. Ich möchte etwas über Ihre „Geschichte" schreiben, um meinerseits soviel von den Dornen der Gleichgültigkeit der Zeit aus ihrem Wege zu räumen als ich kann. Aber wo ein Plätzchen dazu? Das Kunst- und das Literaturblatt zum Morgenblatt hat auch aufgehört. — Nun aber durchaus nichts mehr, als die Frage, ob Sie in der nächsten Zeit einen Vor- oder Nachmittag für mich übrig haben zur Besprechung der Wald-

tragödie? Entschuldigen Sie dies Ungeheuer von einem Brief!

Gewiß mit wahrer Hochachtung

Ihr

herzlichst ergebener

Otto Ludwig.

10

An Eduard Devrient

Köln bei Meißen am 8ten
September 1849.

Hier, verehrter Herr, die neue Waldtragödie, der ich in einigen Tagen selbst mit Sack und Pack nach Dresden folgen werde. Meinen herzlichsten Dank zunächst für Ihren Verbesserungsvorschlag. Er war unstreitig die schlagendste Antwort auf meinen Brief. Dadurch, daß er die Lücke füllt, ist er der beste Beweis, daß eine Lücke da war. Ich hab' ihn auch nach Kräften benuzt. Ob ich nicht, weil ich zugleich zusammen drängen wollte, zu trocken geworden bin? Ich glaube nicht. Die Uebereilung und die Irrthümer der Personen wird dem Zuschauer durch die überstürzende Raschheit des Vorgangs begreiflicher.

Außerdem hab' ich zusammengedrängt, wo es ging. Aufzug 4 und 5 sind um ein Erhebliches kürzer geworden. Ueber das neue Ende des vierten Aufzugs erwart' ich Ihre Meinung. Ich habe dem Förster darin die unheimliche Ruhe vor dem Sturm gegeben. Ob diese Ruhe sich dem Publikum durch den Schauspieler so vermitteln läßt, daß sie nicht eine Ruhe aus Nachlaß erscheinen wird. Ob man die Gelenke der Szene mehr markiren müssen wird?

Ihren Lieben herzlichste Grüße und Dank für den

schönen Tag, den ich unter Ihnen verlebte! In ganz Kurzem werd' ich Ihnen mündlich sagen können, wie von ganzem Herzen ich Ihnen und den Ihrigen ergeben bin.

Ihr
Otto Ludwig.

11

An Eduard Devrient

Vorbrücke am 9ten October 1850.

Ihre Pille, verehrter Freund, bedurfte keiner Versilberung. Sie wissen, ich bin nicht weichlich und will werden, so weit es noch möglich ist, was ich noch nicht bin und doch sein sollte. Immer sagen Sie mir die Wahrheit. Oft denk' ich: Wenn ich Sie früher gefunden hätte! Zehn Jahr früher! Ich glaube, dann wär' was aus mir geworden.

Was den „Jakobsstab" betrifft, so hab' ich an ihm die beste Illustration, wie wahr das ist, was Sie von der Einrichtung des Planes als der Hauptsache der ganzen Arbeit sagen, wie unpraktisch meine bisherige Meinung, ein rechtes Stück dürfe sich kaum excerpiren lassen; die Ausführung selber müsse der engste mögliche Plan sein, wobei ich mich auf den Satz der Elementarästhetik verließ, daß, wenn eins der beiden Momente des Schönen, eher das Moment der Einheit (das ideale also) als das der Mannigfaltigkeit (das sinnliche) fehlen dürfe. Ich habe ein Stück davon in Prosa, dann in Versen ein eben so großes cassirt, bin damit in Italien gewesen, wieder nach Deutschland herübergekommen, wo ich jetzt eine neue Ausarbeitung in Prosa beginne und mit einem Eifer, der mich hoffen läßt, daß ich sie in diesem Monat noch beendigen werde. Ich denke, der Plan

zum Hermann soll Ihnen zeigen, daß ich nicht mit Ihrer Pille gemarktet, sondern sie herzhaft in ihrer Ganzheit verschluckt habe.

Außer herzlichsten Grüßen an alle Ihre Lieben dasmal kein Wort mehr, damit die unterfertigte Quittung heut' noch auf die Post komme. Bleiben Sie gesund heiter und gut

Ihrem
Otto Ludwig.

12

An Eduard Devrient

Hier, lieber verehrter Freund, versprochenermaßen die Makkabäer oder wie Sie das Stück taufen wollen vor seiner Reise in die Welt. Manches darin, besonders im 1sten u. 3ten Akt würde noch durch Drängung gewinnen und der oft zu zerhackte Jambus im Interesse der Schauspieler flüssiger zu machen sein. Ich sage weiter nichts darüber; Sie haben für das Stück den frischen Blick, den ich nicht mehr habe. Sie werden sehen, was zu loben und was zu tadeln und das lezte mir, wenn auch nur mit flüchtigen Zeichen neben dem Texte mittheilen. Ich habe deßhalb das Stück noch nicht copirt u. sende Ihnen das Concept, das Raum genug zu Randglossen hat. Sollten Sie diese Art der Mittheilung nicht für genügend halten, so bestimmen Sie gefälligst per Stadtpost * Tag und Stunde, wo ich Sie nicht störe. Auch das Albumblatt von Freund Georg ist beigelegt; er soll mir nicht zürnen, daß er es so spät erhält. Ich hoffe, die lieben Ihren sind so wohl. als der schöne Sommer es beschaffen und wo er es zu gut meint, wenigstens erlauben mag. Die herzlichsten Grüße von meiner Frau und mir an

Sie alle. Was mich betrifft, lieber Freund, wünsch' ich, daß Sie mir gut bleiben.

Ihrem
Otto Ludwig.

*Adresse: Strehlen N. 6b bei
H. Künzelmann.
Am 9t. Juli 1852.

13

An Eduard Devrient

Hier, lieber Freund, einige Exemplare des eben fertig gewordenen Druckmanuscriptes. Zu gleicher Zeit mit diesem Paketchen an Sie geht auch das an den Intendanten ab und an Ihren Bruder und die Berg je ein Exemplar. In der ersten Septemberwoche werd' ich's der Crelinger nach Berlin, dann Lauben senden; etwas später an die übrigen größern Theater.

Ob Sie mit den Umarbeitungen zufrieden sein werden? So sehr ich's wünsche, hoff' ich's doch kaum. — Die Pest ist ihrer sonstigen Weise entgegen, nicht vermindernd sondern vermehrend aufgetreten; doch glaubt' ich die Art der Vermehrung verantworten zu können, da das weibliche Personal nur noch wenig mit genommen war. Aber das Mädchen! die Aehrenleserin in der ersten Hälfte des vierten Aktes! Ich wußte mir — der Drucker preßte mich um das, was ich ihm zu pressen zu geben zögerte — in der Eile nicht anders zu helfen. Das Mädchen fehlt nun auch im Personenverzeichniß.

Aber nun kein Wort mehr, damit die Pakete vom Flecke kommen. Ihnen und den Ihrigen Gesundheit und alle Freude — meine Frau dankt herzlichst Ihrem Gruß — und die Fortdauer Ihrer Freundschaft

Ihrem
Otto Ludwig.

Strehlen, N. 6b, am 28st.
Aug. 1852.

14

An Franziska Berg

Nehmen Sie meinen innigsten Dank, mein hoch verehrtes Fräulein! für Ihr vortreffliches Spiel am gestrigen Abend. Ich hoffte, Ihnen in einem Zwischenakte auf der Bühne zu begegnen; Sie in Ihrer Garderobe aufsuchen und vielleicht in Ihrer höchst nöthigen Ruhe stören wollt' ich nicht und Herr Devrient übernahm es, Ihnen zu sagen, was ich empfand.

Am meisten bewundere ich die Eintheilung Ihrer Kräfte. Sie haben von Anfang keinem Momente etwas von der ihm gebührenden Geltung entzogen, sie steigerten Ihr Spiel so richtig stät und mächtig und standen zulezt nach so immerwährenden Ausgaben noch so reich da, daß auch in dem lezten Ermatten der Sterbenden Alles künstlerisch und keine Spur von wirklicher Ermattung der Darstellerin störend und den schönen Schein aufhebend durch diesen hindurch wirkte. Daran erkenn' ich die Meisterin! Glauben Sie darum nicht, daß ich auch nur Eine der schönen Einzelnheiten Ihres Spiels übersehen hätte; aber ich würde nicht fertig werden, wollt' ich alles aufzählen, was ich loben müßte — aber daß aus allen diesen Einzelnheiten Sie ein Ganzes zu machen den Sinn hatten und die Kraft!

Wenige Künstler haben diese, noch Wenigere vom Publikum ein Verständniß für ein Ganzes; um so mehr ist es des Einsichtigen Pflicht in solch seltenen Fällen dem Künstler zu sagen, daß man ihn verstanden, daß man zu würdigen wisse nicht allein, daß er Wirkung hervorgebracht, sondern daß er die hervorgebracht, die er wollte und daß er die wollte, die er hervorgebracht. Noch einmal, nehmen Sie die ganze dankbarste Verehrung, mein Fräulein

Ihres ergebensten
Otto Ludwig.

Dresden (äußere Ramp. G. N. 35 b)
am 10t. Januar 1853.

15.

An Eduard Devrient

Dresden, am 4. Februar 1853

Nun aber, lieber Freund, müssen Sie sich schon eine Störung gefallen lassen! Ich habe Sie lange genug geschont.

Der Gedanke, einen Brief vor Ihnen herzujagen, den Sie bei Ihrer Ankunft in Karlsruhe bereits vorfinden sollten, und so einer der ersten zu sein, der Sie an dem Orte Ihres künftigen Wirkens mit Gruß und Willkommen empfinge, kam mir leider zu spät, um noch ausgeführt werden zu können. Dann sah ich aus den Zeitungen, daß Sie sich bereits das Joch aufgegebürdet, das nicht so leicht ist als das des Evangeliums, und der Enthusiasmus, von dem ich Ihre Bemühungen begleitet las, beantwortete die Frage nach Ihrem Befinden am neuen Orte ohne briefliche Vermittlung. Weiß ich doch, daß Sie sich wohlbefinden, wo Sie für ihre Kunst wirken und die Ihrigen, wo Ihnen wohl ist! Raubte es meinem jungen Namensbruder*) nicht zu viel Zeit, wünschte ich freilich mehr zu wissen als eben nur, daß Sie in Karlsruhe sind; wünschte ich wenigstens das Angesicht und etwanigen Bart und Kragen Ihrer Wohnung, wärs nur mit wenigen Bleistiftstrichen, vor Augen zu haben.

Ich habe nicht einmal gefragt, ob Sie glücklich angekommen? Was Reise und bisheriger Aufenthalt auf die Gesundheitszustände Ihrer Lieben und Ihrer selbst gewirkt? Wie sie sich alle eingewohnt? Die Umgebung wird bei zarten tieffühlenden Wesen ein Teil des Daseins, und die Veränderung derselben ist eine Amputation, in der viel Nervenfäden zerrissen werden, die schwer heilen. Von mir nur so viel, daß ich bei ziemlicher Gesundheit, das heißt, was bei mir so heißt,

*) Dr. Otto Devrient, Eduards Sohn.

unter musterhafter Pflege ein inneres Glück fühle, das ich vor meiner Verheiratung nicht gekannt und vor der ersten Bekanntschaft mit meiner Frau kaum geahnt habe.

Das Schicksal der „Makkabäer" in Wien und Dresden werden Sie bereits kennen. Hier hat sich Regisseur Winger unendliche Mühe gegeben, den Volksszenen das Leben einzuhauchen, in welchem ich mir sie dachte. Um das möglich machen zu können, haben wir die meisten Reden des Volkes an vier Schauspieler verteilt, die, unter die Statisten gemischt, diesen zugleich einen Anhalt für ihre Aktion geben konnten. Der Berg hätte man nur eine imposantere Gestalt wünschen mögen, Ihr Bruder war meist vortrefflich, auch Liebe als Eleazar sehr brav, bis auf das unangenehme Psuchzen (katzenartig) im Affekte. Dekorationen nnd Kostüme wirklich prächtig. Bei dem Auftreten des Volkes in Jerusalem mußt ich unwillkürlich an Ihre Frau denken, ein hübscher Knabe jubelte voran, ich fühlte, wie ihr das gefallen haben würde, hätte sies gesehen. Mit diesem Briefe zugleich geht ein nach der hiesigen Aufführung eingerichtetes Exemplar an Dingelstedt ab, der „Die Makkabäer" auch aufführen will.

Wenn ich abergläubisch wäre, würde mir etwas Eignes in der Geschichte meiner Stücke zu schaffen machen. Der „Erbförster" war an Ihrer Krankheit, die Sie dem Tode nahebrachte, Mitursache; die Aufregung und Überanstrengung bei der Komposition der Makkabäermusik und die Sorge, ob man dieselbe hier auch benutzen werde, scheint die Ursache gewesen von dem Nervenfieber, das des armen Rudolf Beyers Leben ein so frühes Ende machte. Er hat seine Musik nicht einmal gehört. —

Ich wohne jetzt in der Stadt, in einem Gartenhause, wo ich auf dem Lande und in der Stadt zugleich bin und spazieren kann, ohne mich zuweit von

meiner Wohnung zu entfernen. Der Gedanke einer Übersiedlung nach Süddeutschland spukt nicht mir allein, auch meiner Frau stark im Kopfe und wird wohl seine Realisirung finden, sowie es angeht. Zuweilen besucht mich Auerbach, wenn er in seinen Arbeiten etwas flüssig reden muß. Von Ihren sonstigen Dresdner Freunden und etwa Sie interessirenden Vorfällen bekommen Sie gewiß Nachrichten; ich müßte verzweifeln, wenn Sie diese von mir verlangten.

Was mich am meisten an den öffentlichen Relationen über Ihr Wirken freute, ist, daß man nicht, wie ich aus der Kenntnis der Natur unsrer lieben Deutschen fürchtete, eine unbestimmte und abenteuerliche Erwartung davon hegte, deren Erfüllung unmöglich oder thöricht wäre und deren Nichterfüllung dennoch das möglichst Geleistete vergessen machen und herabzusetzen pflegt, daß vielmehr anspruchslose Gewissenhaftigkeit und wahre innere Kunstvollendung auch in dieser Zeit ihren Preis noch hat. Und nun erst habe ich das rechte Herz, Ihrer Anstellung um Ihret- und der Kunst willen mich zu freuen!

Und nun nichts mehr als die herzlichsten Grüße von Haus zu Haus und der Wunsch, daß Sie lieb behalten mögen

Ihren
Otto Ludwig.

16

An Eduard Devrient

Dresden am 22st. Apr. 1853.

Längst schon hätten Sie wieder ein Paar Zeilen und die verlangten Exemplare gehabt; es hätte wegen der leztern nicht der freundlichen Erinnerungen durch Auerbach und Heydrich bedurft, wenn ich Ihnen nicht

zugleich ein Exemplar des Erbförsters senden wollen, der bei J. J. Weber eben gedruckt wird. Da ich nun an den Correkturbogen sehe, die eben nicht eilig einander folgen, daß ich darauf mit meiner Sendung nicht warten kann, so geht diese mit diesem Brieflein ab.

Wie hab' ich mich Ihrer lieben Zeilen gefreut! welch' frische Lust des Schaffens und Gewißheit des Gelingens in jedem Worte! Möge jede Ihrer Hoffnungen zum Besten der Kunst sich erfüllen und Sie und Ihre liebe Familie fröhlich, glücklich und besonders gesund werden und bleiben und wär's bis zur Unschicklichkeit — d. i. für so gebildete und geistreiche Leute!

Vor einigen Tagen hab' ich über die erste Berliner Aufführung der Makkabäer durch H. Crelinger — seine Frau war von der am Tage vorher gehabten Leaanstrengung noch zum Schreiben unfähig — eine Meldung erhalten, nach welcher das Stück Publikum und König sehr gefallen hat und wunderbarerweise — wie er auch selbst hinzusezt — vor allen andern der dritte Akt, derselbe, der ihm und seiner Frau anfangs so bedenklich erschienen war und über dessen Inszenirungsklippen die erste Wiener Aufführung beinah' den Hals gebrochen hätte. Ich schreibe das der Dresdener Einrichtung zu, nach der die Volksreden meist an einzelne Sprecher vertheilt sind; in dem durchschossenen der beifolgenden Exemplare finden Sie dieselbe, die ich auch nach Berlin gesandt. Der Generalintendant hat allen Proben seit dem 14t. März vom ersten bis zum letzten Worte beigewohnt — alles Mögliche!

Sie reden mir zu, das Stück zu versenden; das war schon längst gescheh'n; nur Sie hatt' ich noch damit verschont, damit Sie die Sendung nicht etwa für eine Art Mahnung halten sollten, die damals sehr am unrechten Orte gewesen wäre, wo Ihnen darum zu thun sein mußte, zunächst für ein Repertoire von zur

Noth öfter hintereinander zu bringenden und weniger Anstrengung verlangenden Stücken zu sorgen. Aber auch die nun erfolgende Sendung soll von einer Mahnung nichts haben.

Damit Ihre Gedanken, die etwa zwischen hier und dem kommenden Herbste mich aufsuchen möchten, wissen, wo das in's Werk zu richten, erfahren Sie die wichtige Kunde, daß sich dieselben zu dem Zwecke in die östliche Region des Dörfleins Loschwitz zu bemühen haben. Ihre Zuschriften finden mich unter der Adresse: „Loschwitz bei Dresden, abzugeben bei H. Kaufmann Bunke."

Darüber fällt mir Ihre vorjährige Sommerwohnung und über dieser Ihre Bearbeitung des „Käthchens" v. Kleist bei; müssen Sie nicht Ihre noch vorräthigen Exemplare sparen, so möcht' ich wohl um eins bitten — versteht sich mit feierlicher Angelobung, es nicht aus meinen Händen geben zu wollen.

Was mein Thun und Treiben betrifft, so hab' ich viel vergebliche Zeit an die unglückliche, deßhalb auch für mich unglückliche Agnes Bernauer gewandt; nicht etwa, als wenn ich nicht hätte hoffen dürfen, etwas Repräsentirbares aus ihr zu machen, sondern weil Wien den Stoff nicht auf die Bühne *bringen* will und Berlin, Weimar und andere namhafte Orte ihn *bereits* darauf *gebracht*. Ich leg' es zurück, um es zu meinem eigenen Bedürfniß — es ist ein sehr schöner Stoff, wenn man das Innerliche darin flüssig zu machen weiß — zu gelegener Zeit zu vollenden und für kommende Saison noch etwas Annehmbares vollenden zu können, das Sie zu seiner Zeit und vor dem Manuscriptdrucke noch vorgelegt erhalten sollen — wenn Sie das mir erlauben. Ich habe zwei Stücke im Kopfe fertig und warum soll es nicht möglich sein, daß alle beide noch bis zum Herbste auch auf dem Papiere fertig werden können? — über welche Aussicht

ich Sie bitte, nicht — und vielleicht doch unnöthigerweise in Angst zu gerathen.

Ein Mehres soll mit dem Erbförster folgen, der doch auch einmal fertig werden muß. Mit den Makk. nur noch die herzlichsten Grüße an Sie und die lieben Ihren von meiner Frau und ihrem Manne!

17

An Eduard Devrient

Dr Wolfsohn bittet mich, lieber, verehrter Freund, ein Manuscript, das er an Sie schicken will, mit wenigen Zeilen zu begleiten. Wie er mir sagt, wird er demselben in kurzer Zeit folgen und hofft, daß mein Fürwort Sie vermögen soll, demselben Ihre Aufmerksamkeit früher zuzuwenden, als Sie, wie er meint, ohne dieses gethan haben würden. Und ich muß gesteh'n, daß ich in diesem Fall im Interesse der deutschen Bühne sehr wünsche, was er hofft und bin der festesten Ueberzeugung, dass Sie nicht bereuen werden, seine Hoffnung und meine Bitte erfüllt zu haben, auch selbst, wenn Sie dringenden Geschäften die Zeit dazu hätten abstehlen müssen. Ich glaube, daß Wolfsohn das Talent ist, das Ihnen und der deutschen Bühne mehr halten wird, als ich blos versprechen konnte. Ich behaupte damit nicht, daß dies erste Zeugniß desselben, welches diese Zeilen veranlaßt, eine vollkommene Produktion sei; es läßt sich vielleicht von ihr sagen, daß ihr der eigentliche tragische Kern fehle, das das Gemüth durch Aufdeckung seiner eigenen Tiefsten bis in diese hinein erschreckend Erschütternde; daß das an tragischem Werthe bedeutendere historische Verhältniß Peters zu seinem Sohne dem weniger bedeutenden, erfundenen Praodins zu seiner Tochter dienend nebenhergeht, wie so manches Andre noch. Aber die Leichtig-

keit, mit der die Charaktere in der Sprache individualisirt sind und der theatralische Instinkt, der aus vielen Partieen unverkennbar herausblickt, lassen an diesen Erstlingsversuch große Hoffnungen knüpfen. Das Stück und seine ganze Weise liegt übrigens meiner Individualität so entschieden entgegengesezt, daß ich nicht fürchten muß, in meiner Meinung zu seinen Gunsten unbewußt partheiisch zu sein. Und wenn ich nun zugleich in dem modifizirten Schillerschen Idealism Wolfssohns den Ton angeschlagen glaube, der, unserer jetzigen Bildung homogen, allein das Theater beherrschen kann, so mein' ich Wolfsohn und seinem Stücke nur noch das Einzige wünschen zu müssen, daß dies unter Ihrer Leitung, auf Ihrer Bühne seinen Weg beginne.

Tausend Grüße von Haus zu Haus, bleiben Sie gut

Ihrem

O. Ludwig.

Loschwitz a/Elbe, N. 243
am 23st. Mai 1853.

17

An Eduard Devrient

[Juli 1853]

Herzlichsten Dank, lieber, verehrter Freund, daß Sie in den Schwarzwaldbergen meiner gedacht und so freundlich gedacht, daß all' die Herrlichkeiten um Sie Sie nicht abhalten konnten, in ihnen bei mir zu sein! Und dann lassen Sie mich Ihnen sagen, wie sehr ich mich freue, auch in diesem lezten Briefe die Lebens- und Wirkensfreudigkeit, von der mir Ihre frühern von Carlsruhe und Dr. Wolffsohn erzählt, noch so ungeschwächt aus jedem Worte wehend zu fühlen. Sie sind nun lange genug dort, um von den Illusionen, die jeden Anfang auch des Erfahrenen begleiten, frei geworden zu sein; so daß ich, was ich noch von Besorgnissen deßhalb bis jezt abzuweisen nicht den Muth hatte, nun in Gottes Namen von mir schüttle. Wenn

es unter der jüngern Schauspielergeneration noch vernünftige und redliche Menschen gibt, so wird ein Engagement in Carlsruhe ein Ding für sie sein, um das jedes materielle Opfer gebracht werden muß, und der Name Carlsruhe wird sich in künftigen Geschichten deutscher Schauspielkunst an die von Leipzig, Hamburg, Mannheim pp. mit vollen Ehren reih'n.

Sie fragen, was ich arbeite und zunächst wegen der „Bernauerin." Die hab' ich allerdings links liegen lassen, obgleich ich für den Stoff eine Wendung gefunden, in der Sie, wie ich glaube, Ihre wohlbegründeten Ausstellungen an jenem erledigt gefunden haben würden. Die materiellen Rücksichten wegen Aufführung pp., die jezt bei mir beginnen, schwer genug in das Gewicht zu fallen, haben es gewollt. Dafür gerieth ich über zwei schon vorbereitete Stoffe, die etwas versprachen, aber öfter wiederholte und längere Beschäftigung mit Wolfsohns Stücke brachte mich aus aller Stimmung für die eigene Produktion. Es ging mir, wie immer, wenn ich gestört bin; ich fing an, an mir zu nagen, wurde irr an meinen Objekten, meiner ganzen Dichtmethode und schließlich noch an meinem Talente. Ein neues, eifriges Studium Shakespeares, Lessings und der Alten gab mir neue Aufschlüsse über tragische Stimmung, tragische Nothwendigkeit und erhöhte meine Ansprüche an mich selbst bis zum Schwindeln. Das Bedürfniß, genau zu wissen, was ich wollen soll und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Krisis meiner ganzen Natur zuwege, die nun freilich wiederum von materiellen Rücksichten gestört wurde. Die vorbereiteten Stoffe konnte ich nicht mehr brauchen und ob ich einen neuen, so wie ich ihn jezt bedarf, fand und alle nöthigen Schmetterlingsverwandlungen bis zur Saison noch durchmachen lassen konnte, war zu ungewiß, um es darauf zu wagen. So entschloß ich mich, das Drama-

tische vor der Hand bei Seite zu legen, bis es mir gelungen, im Roman oder in der Novelle künftigen dramatischen Produktionen eine Milchkuh zu erzieh'n. Eine Milchkuh — denn die Vorbereitungen, die ich mit Ernst angriff, haben mir gezeigt, daß ich, um mich ganz dem neuen Fache hingeben zu können, was ich für das alte durch Studium und Uebung gewonnen, erst wieder würde zu verlieren suchen müssen.

Und nun zur Beantwortung Ihrer Fragen wegen der Makkabäer, zuerst der die Stelle im IV. Aufzug betreffend. Judah wendet die Liebe noch einmal nach seinem Weibe um; das „Weib" ist nur ein Vorwand des über seine eigene Schwäche aufglühenden männlichen Schamgefühls. Er will Usiel und ihr selbst nicht gesteh'n, was ihn zwingt, sich noch einmal zurück zu wenden. Die andere: Die Häuser der Leviten und Simeiten liegen v o r dem Thor.

Ueber alles Gute und Liebe, das Sie an meinem Stücke thun wollen, herzlichste Freude und Dank. Daß vielleicht nicht viele unter Ihren Freunden aufrichtigeren Theil an Ihrem Familienkummer nehmen, als ich und meine Frau, lassen Sie mich nicht erst versichern und gönnen mir, daß ich diesen wie die Freude an Ihrem schönen und braven Wirken als ein mir zugehörendes Recht ansehe, so lang' ich lebe. Und nun zürnen Sie nicht über die Zueignung im Angeschlossenen; ich hoffe bei gelegener Zeit detaillirter und ausdrücklicher auszusprechen, was Sie für mich insbesondere und in Ihrer „Geschichte" für Jeden gethan, der nicht blos mit den leiblichen Augen liest.

Tausend Grüße auch von meiner Frau, die Sie so sehr liebt und verehrt als ich, und von mir an Sie und all' die Ihren! Lassen Sie mich öfter wissen, wie Sie Alle sich befinden. Und behalten lieb

Ihren
O. Ludwig.

19

An Julian Schmidt

Aber, verehrter Herr, ich will ja eben Ihre Ansichten, Ihre redliche Meinung; wie können Sie entschuldigen wollen, daß Sie geben, was ich wünsche? Ich bin nicht so eitel, daß ich meine eigene Meinung für mehr ausgeben möchte, als eben für die Meinung Eines Menschen, wenn auch eines Menschen, der sich redlichen Mühens und fleißigen Nachdenkens über seinen Gegenstand rühmen darf. — Wir geben unsere besten Kräfte freudig an das Suchen eines Weges, den dann eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln wird, wir füllen mit unsern Leichen den Graben, über den der Sieger für die Sache der ächten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann. Wir suchen und wenn wir Redlichen suchen, das heißt nicht unsert- sondern um des Findens wegen, dürfen wir den Ruf überhören: Halt! Hier nicht weiter! wenn wir auch nicht ohne Einwendung und bedächtige Ueberlegung dem Rufe folgen? Denn unsere Meinung ist die Eines Menschen, des Rufers Meinung aber auch nicht mehr. Beide Meinungen sind schon mehr als die Meinung zweier Menschen; denn wo zwei in ihrem Namen versammelt sind, ist die Wahrheit mitten unter ihnen, wenn auch ihre göttliche Gestalt sich nur allmälig offenbart.

Also:

Zwei Dinge werd' ich aus Ihrem mir so freundlich Gesandten und freundlich Gemeinten herausheben; das erste, um eine allgemeine Bemerkung daran zu knüpfen. Sie gestehen der Marie Magdalene mehr Gehalt zu als dem Erbförster. Sie vergleichen hier wei qualitativ verschiedene Dinge quantitativ, so, als

wenn man fragen wollte: was ist mehr? zehn Schafe oder sechs Ochsen? Man schärst jezt den Dichtern ein: ihr sollt Bühnendramen schreiben, Lesedramen sind Unnatur und doch, wenn das Bühnendrama fertig, legt man den Maasstab des Lesedramas daran an. Ja freilich! was ist denn ein Bühnendrama? Ein Lesedrama, das zu vielen andern wichtigern Eigenschaften noch nebenbei die hat, daß man es aufführen kann? Was sonst? Meint man denn, daß Bethoven bei seinen Symphonieen was anders im Sinn hatte, als die Partitur? Wohl gar den Eindruck der Aufführung? Glaubt man denn, daß die Contrapunkte pp. abstrakt genommen ihm nicht die Hauptsache waren, wenn er auch den gemeinen Naturen zu gefallen, die eine Musik *hören* wollen, diese absoluten Contrapunkte nebenbei so eingerichtet hat, daß sie gegeigt und geblasen werden können? Ein Gedanke liegt nah', vor dem ich erschrecke, auch die musikalische Bildung könne sich so subtiliren, daß man einmal Partituren schreiben könne, um sie zu *lesen*! Daß sich dann kritische Stimmen vernehmen lassen: ihr müßt Musiken schreiben, die man auch geigen und blasen kann, und wenn solche geschrieben, diese nach den Conventionen der Lesesymphonieen beurtheilen, wobei die Bethovenschen am schlimmsten fahren würden, die so ganz auf die individuelle Klangfarbe der einzelnen Instrumente und auf ihre Contraste im Ohr, nicht auf dem Papiere berechnet. Freilich! alles auf endliche praktische, bestimmte Zwecke Gerichtete wird dem Werke gegenüber, das selbstgefällig in seiner Unendlichkeit ruht, trivial erscheinen. Und wie sehr ist der Autor eines praktischen Bühnenstückes, schon was die Schwierigkeit seiner Arbeit betrifft, im Nachtheil. Das Bühnenstück kann nur dargestellt beurtheilt werden, erst die Darstellung macht es fertig, wenn das Lesestück dies schon mit dem lezten Federstriche des Autors ist und durch

die Aufführung nicht erst etwas wird, nicht gewinnt, eher verliert. Wird man nicht einem Liede, das zur Composition bestimmt ist, unrecht thun, wenn man es einer für sich bestehenden Ode vergleicht und nur die Art Gehalt darinnen sucht, die dieser und nicht seiner eigenen Gattung eignet? Ist der Gehalt, den ein Bühnenstück haben muß, nicht ein wesentlich andersartiger als der des Lesedramas, das Ideen abstrakt aussprechen kann, die jenes nur in Handlung verwirklicht in sich verbirgt? Ein Rothkehlchen hat zwei Beine weniger und ist deßhalb jedenfalls ein viel unvollkommneres Säugethier als eine Maus. Ich muß hier einschalten, daß ich auch die Schillerschen Stücke seiner idealen Periode unter die Lese- oder meinetwegen theatralischen Declamations- aber nicht unter die wirklichen dramatisch-theatralischen Bühnenstücke rechne. Der Haupttheil des spezifischen Gehaltes eines solchen ist sein theatralisch-dramatisch-mimischer, die Unmittelbarkeit seines Ausdruckes, die wirkliche Lebendigkeit seiner Bewegung, der Dialog, der wirklich Gespräch ist, die lebensvolle unmittelbare Natürlichkeit und Ungesuchtheit der Charakter, die Sicherheit, mit der es trotz charakteristischen Details überall den richtigen Ton der leitenden Stimmung vorbereitet und richtig anschlägt und steigernd fest hält, die beständige Thätigkeit und Steigerung der Charaktere bis zum Ende hin u. s. w. Das Alles ist ebenso vorübergehend in seiner Wirkung wie die Leistung des Schauspielers, es ist nirgends abstrakt in Worten niedergelegt und verfliegt deßhalb in der Retorte des Kritikers; er hält dann den metallischen Niederschlag, das abstrakt Ausgesprochene für den ganzen Gehalt des unzersezten Wesens.

Der andere Punkt und ein spezieller ist der im Erbförster gerügte Zufall, den ich aber nicht darin finden kann. Wie die Geschichte dasteht, ist sie so:

Der Alte sieht den Robert und schießt auf ihn; Marie läuft absichtlich in den Schuß; so wird sie getroffen anstatt Roberts. Es ist keine zufällige Verwechselung der Beiden, kein zufälliger Freischützen-Fehlschuß, durch Wanken des Gewehres oder etwas dergleichen oder gar durch überirdischen Einfluß verursacht, er zielt und schießt vollkommen sicher und würde den Robert treffen. Nur weil ich die Stimmung des Furchtbarerhabenen wollte, hab' ich das Verhältniß etwas in's Ungewisse und Undeutliche gespielt, welches ein wesentlich Ingrediens desselben ist. An sich ist es ganz klar und durchaus kein Stück Schicksalstragödie. Das dämonisch Erscheinende kann keinem tragischen Dichter verwehrt werden, wenn es als wahrscheinliches und natürliches Glied der Causalwirkung eingeflochten ist. Hier ist es natürlich und wahrscheinlich, es ist kein Wunder, es geht natürlich zu, nur die Stimmung des Wunders ist darüber gebreitet. Die wunderbaren Motive sind das Fehlerhafte in den Schicksalsstücken, und ich bin ein so großer Freund der realistischen Motive, daß ich selbst von den durch die Convenienz geheiligten idealen Motiven nur mit größter Vorsicht Gebrauch mache. Selbst die Ungewißheit ist realistisch aus des alten Försters Zustand nothwendig herzuleiten. Ich weiß wohl, ich hätte dergleichen Ausstellungen vorbeugen können, wenn ich das Verhältniß abstrakt hätte markiren wollen. Aber ich bin ein solcher Realist, daß mir meine eigene Einmischung in die Handlung auch nicht viel weniger absurd erscheinen würde als die Einmischung von etwas Uebernatürlichen.

Dann hielt ich's für milder und nothwendig zum Abschluß, wenn ich Marien erschießen ließ anstatt Robert. Denken Sie sich die nothwendigen Folgen und vielleicht stimmen Sie mit mir überein. Was wär' für Marien mit einem Leben gewonnen, das die Erinnerung an den Tod des Geliebten durch das Ver-

brechen des Vaters vergiften müßte, was für den alten Förster, denken zu müssen, daß sein Liebstes ein vielleicht langes vergiftetes Leben hindurch mit Schauder und Abscheu an ihn denken müsse? So stirbt sie einen schnellen Tod und stirbt als die Retterin ihres Geliebten; so ist ihre Resignation auf seinen Besitz um ihres Vaters willen erst etwas, wenn sie eine Liebe zu besiegen hat, der man sie fähig sieht, ihr Leben zu opfern.

Ich halte die Lebensweisheit und Lebenskunst (ich meine nicht die Goethesche) für das höchste Ziel des Menschen; gibt es noch ein höheres, so ist sie wenigstens der sichere Weg dazu. Religion, Moral, Kunst, Wissenschaft u. s. w. sind nichts und können nichts sein als ihre Hülfsdisciplinen. So find' ich's bei Sophokles und Shakespeare. In dem Erbförster hab' ich die Gefahr darstellen wollen, in der der Instinktmensch schwebt, dem die Reflexion nur um so schlimmere Dienste thut, wenn er meint, sie los zu sein. Daß wer bewußt den Verstand verachtet und vertreiben will, unbewußt der Sophisterei verfällt. Daß das Herz nicht allein der Führer durch das Leben sein kann, daß, wo der Mensch am selbständigsten auf seiner Einseitigkeit zu stehen glaubt, er in Wirklichkeit am unselbständigsten ist. Denken Sie sich ihn etwa als eine Umkehrung und Ergänzung des Hamletproblems. Wie Hamlet ein Warnungsbild für das Uebergewicht der Reflexion, so der Erbförster eins für das Uebergewicht des Instinkts; wo der eine den klarsten Beweisen nicht traut, weil er halb unwillkürlich einen Vorwand für seine Thatflucht sucht, glaubt der andere den ungewissesten, unwahrscheinlichsten Gerüchten und läßt sich von dem einen Bibelspruch bestimmen, weil diese wie jener dem aufgeweckten Thiere in ihm, der Rachsucht entgegenkommen. Jener, ein Warnungsbild für die Uebercultur, mußte in seinem Gehalte und seiner Form auf

die Gebildeten berechnet sein, daher beides ideal; dieser, ein Warnungsbild für das Widerstreben oder den Zweifel in die Cultur auf das Volk, daher realistisch. Daher hier der Volkston, daher die größtmögliche Wirklichkeit des Lebens, weil das Volk ein Warnungsbeispiel aus dem wirklichen Leben darin sehen muß, wenn es ihm nützen soll. — Die Hebbelsche Theorie hat auf das Entstehen des Stückes keinen Einfluß gehabt; ich habe sie erst später kennen lernen und nie adoptirt.

Entschuldigen Sie diese lange Herzensergießung, in die ich mich hineingeschrieben habe, ich weiß nicht, wie? Ich wünschte, Sie nähmen sie als einen Beweis der Achtung, mit der ich Sie grüße.

Dresden am 24t. Jan. 1854.

Otto Ludwig a. E.

20

An Eduard Devrient

Dresden am 2t. Juni 1854.

Erst, lieber, verehrter Freund, Ihre Verzeihung für die Verzögerung der Antwort auf einen Brief von Ihnen und auf solch einen Brief! Aber Sie müssen auch erfahren, daß nicht allein ein Schauspieldirektor, daß auch andere Leute vom Schreiben abgehalten werden können. Hätt' ich freilich gewußt, daß mich Weber noch so lang auf das Exemplar der Makkabäer, das ich Ihrer Frau mitschicken wollte, warten lassen, daß mein Buchbinder darauf eine Uebung in christlicher Geduld mit mir anzustellen für nöthig erachten und endlich noch, daß ich nach Ueberwindung dieser äußern Hindernisse, selber so tief in einer Arbeit stecken würde, ich hätte all das nicht abgewartet, sondern

statt des der Quittung beigelegten Zettelchens gleich mein ganzes jubilirendes Herz zu Briefpapier gebracht, an Sie abgesandt. Besagte Arbeit war eine novellistische, die ich mit oder vielmehr trotz innern Widerstrebens in diesen letzten Monden angefertigt und welcher Ihre Br'efe und die dadurch mit Gewalt wiedererweckte Lust zu dramatischem Schaffen eine Todesursache vor der beendeten Geburt werden konnten. Auerbach, dessen Aufmunterung und Treiben mir die ganze Arbeit erst möglich gemacht, hat nun auch ihren Verschleiß übernommen. Sobald sie für den Buchbinder reif, wird sie nicht verfehlen, sich bei Ihnen einzustellen.

Und nun zu Ihrem Briefe selbst.

Ja, daß Sie nicht so im lezten Winkel von Deutschland stäcken, damit Ihre Wirthschaft besser Zeugniß abgäbe für Ihr Prinzip.

Daß Carlsruhe kein Berlin ist, darüber tröstet mich, die Geschichte, die ordentlich mit Eigensinn die Jerusalem links liegen läßt und die Bethlehem aufsucht, wenn sie eins von ihren großen Eiern legen will. Sie muß wissen, warum, wenn's auch ihre Professoren noch nicht vollständig ausgeklügelt haben. Dinge, die der ganzen Welt geschehen, machen den Ort, wo sie geschehen, zum Mittelpunkt der Welt. Wenn Carlsruh' auch nicht in der Mitte Deutschlands liegt, kann sein Theater darum doch das Herz der deutschen Schauspielkunst werden. Und ich meine, dazu ist's auf dem Wege — wenn Ihnen nicht äußere Störungen in den Weg treten. Nach Ihrem Briefe ist das bis jetzt nicht gescheh'n und das ist's, was mich um Ihret- und um unserer Sache willen am meisten freut unter alledem, was er Erfreuliches für mich enthält. Daß ich sage: unsere Sache brauch' ich Ihnen gegenüber nicht zu rechtfertigen, dem, wie mir, die dramatische Kunst nur Eine ist, in der sich Dicht- und Schauspielkunst

wie Seele und Leib im Menschen als wesentliche Faktoren gegenseitig fordern und bedingen.

Und im Eifer für sie haben wir Beide uns gefunden. Und, wie es geht; hat dies gemeinsame Band mich an Sie geknüpft, so ist es mir dadurch wiederum selbst fester und lieber geworden.

Ja, lieber Freund! ich hätte Ihre Aufführung der Makkabäer sehen mögen! Der Herzensantheil, den Sie an dem Stücke nehmen und den Ihre Frau mir schildert, hat mich tief ergriffen und macht mir das Stück, das nun eigentlich außer mir ist und an sich mich fast gar nicht mehr interessiert, noch einmal lieb.

Wenn Sie den Hauptheil von meinem Danke, wie sich's gebührt, für sich eingestrichen, bitt' ich, lassen Sie das Uebrige an Ihre Untergebenen gelangen. Besonders glaub' ich, kann ein solches Zugeständniß, als in der Frau Thöne das Weib der Künstlerin und somit der Kunst gemacht, gar nicht genug und von zu vielen Seiten Anerkennung finden.

In Ihrer ganzen Schilderung der Leistungen Ihrer Leute bis auf das Chor herab, athmet eine Lust des braven Feldherrn an den braven Truppen, die Gott Ihnen und der dramatischen Kunst erhalten möge.

Ich komme auf den Stoff zur Agnes Bernauer. Ich habe keinen andern eben zur Hand und muß mich nach beendeter „Heiterethei,“ so heißt oben beregte novellistische Arbeit, gleich mit der einmal erregten Lust auf einen Marmor werfen, sonst komm' ich wieder in das Stottern, das meine Zeit und meine besten Kräfte zu verzehren droht. Ich hoff' ihn auch, wie er jezt vor mir liegt, in höchstens zwei Monden zu bewältigen.

Sie sind gegen den Stoff.

Sie denken dabei an die Fabel, wie sie Lipowsky und Andere ergänzt haben und Dramatiker sie dann benutzt. Die Geschichte gibt weiter nichts als das

Faktum, daß Herzog Ernst seines Sohnes Albrecht vermuthliches Weib, die von den Augsburger ob ihrer Schönheit bewunderte und „der Engel" genannte Baderstochter hat ertränken lassen. Die Ergänzungen machen die Agnes zu einem passiven Ideale, das u. s. w. Sie wissen das ja. Danach müssen Albrecht und sein Vater die ausschließlichen Hauptpersonen werden und die Agnes wird zu einer blosen Dulderin und Sterberin.

Im Ganzen ist es je vortheilhafter, je weniger und je ungewissere Nachrichten die Geschichte der dramatischen Kunst an die Hand gibt.

Läßt man das Faktum unverändert, so ist eigentlich der Alte der Held, und da die Geschichte nichts davon weiß, daß die Baderstochter an ihm und zwar durch die unmittelbare Folge seiner Schuld gerächt worden, wie etwa die Antigone am Kreon, so ist der Stoff dann ein bloser epischer und am wenigsten ein tragischer Stoff.

Die vielen verschiedenen Orte, wo das Stück spielt, sind nicht in Einen zusammen zu fassen und dies ist am Ende die einzige Schwierigkeit, die sich nicht ganz heben läßt.

Dann hat man entweder die Hinrichtung rechtfertigen wollen, wozu ein Trauerspiel wohl der unpassendste Ort oder man hat den äußern Gegensatz von Hoch und Niedrig, und den äußerer Gewalt und innerer Berechtigung in den Vorgrund gestellt; daraus mußte eine Variante von Cabale und Liebe hervorgeh'n, aber, wie vorhin erwähnt, ohne eigentlichen tragischen Springpunkt.

Sieht man die Sache mit unbefangenen Augen an, so zeigen sich von selber anderer Handhaben genug. Das Mädchen hieß der Engel von Augsburg; sollte die Bewunderung und Verhätschelung einer ganzen Stadt in jener warmblütigen, nach Pracht und Größe

strebenden Zeit ohne Einfluß auf den Charakter des Mädchens geblieben sein?

Das tragische Centrum muß in das Gewissen der beiden Hauptpersonen, Agnes und Albrecht gelegt werden; beide sind schuldig und doch ideal genug darzustellen.

Ich sehe eine große Anzahl sich steigernder dramatischer Momente für die Agnes und damit wäre die Hauptbedenklichkeit beseitigt. Das Ganze darf auch nicht mit der Dissonanz schließen, die die Geschichte gibt. Vom ersten bis in die Mitte des fünften Aufzugs hinein kann sie thätig und die Spannung durch alle fünf hindurch stätig wachsend sein.

Ich hoffe, das fertige Stück wird besser für sich sprechen, als ich es vorausnehmend kann. Ich sage Ihnen daher nicht mehr davon. Ich hoffe, die Agnes soll eine Entschädigung für die Frau Thöne geben.

Was mich selbst und meine Familie betrifft, darüber berichte ich Ihrer Frau.

Nochmals meine Freude über Ihr rüstiges, frisches Wirken und der Wunsch, daß Sie soviel süße Früchte als möglich von dem Baume pflücken mögen, den Sie so liebevoll und gewissenhaft pflegen.

Das bedeutende Honorar nicht ganz zu vergessen, aber mein bester Dank doch Ihrer herzlichen unveränderten Theilnahme. Erhalten Sie dieselbe

Ihrem

Otto Ludwig.

21

An Berthold Auerbach

Dresden am 9t. Novbr. 1854.

Dein Wiederseh'n und Zureden, liebster Auerbach, hat bewirkt, worüber ich selbst mich wundere. Ich habe den ersten, besten meiner A. Bernauerpläne vor

mich genommen und will an die andern nicht eher wieder denken, als bis ich diesen ausgearbeitet. Ja, noch mehr! ich will ihn ausführen, wie er geht und steht, auch nicht eine Kleinigkeit daran ändern. Das ist freilich nur möglich, wenn ich während der Arbeit nicht zur Besinnung komme. Wenn Du mich am 1sten Decbr. besuchst, sollst Du, hoff' ich, das Ding, so gut oder schlecht es eben geworden sein mag, fertig finden. Lieber, entschuldige Du mich bei Dir; Du hast soviel für mich gethan, daß etwas weniger oder mehr keine großen Unterschied mehr machen kann. Willst Du's nicht, so bleib' mir nur noch so lang' gut, bis ich's selber mündlich kann. Und nachher bis in alle Ewigkeit.

Dein

Ludwig.

22

An Hoftheaterregisseur Ed. Winger

Verehrter Herr Regisseur!

Soeben erhalt' ich von einem werthen Freunde aus meiner Heimath, Hofrath Bechstein in Meiningen, beifolgendes Manuscript.

Es hat in Meiningen eben zur Aufführung kommen sollen, als der Tod der Erbprinzessin dem ganzen Schauspiel für heuer ein Ende machte.

Wie mir Bechstein schreibt, soll das Stück weiter nicht an auswärtige Theater versendet werden und ist nur in 30 Exemplaren vorhanden. Der Autor wünscht die hiesige Aufführung, für die er keinerlei Honorar, sondern nur einen Theaterzettel zu erhalten wünscht, — etwa mit dem Beisatze darauf: „nach der Meiningenschen Uebersetzung“ oder ähnlich — nur, um zu wissen, ob und wie es gefallen könne.

Allem dem und der ganzen geheimnißvollen Art, mit der Bechstein sich des Auftrages an mich entledigt, zufolge, ist der ungenannte Uebersetzer von hohem, vielleicht höchsten Stande, was etwa den Herrn Generaldirektor von Lüttichau günstig für das Werk stimmen könnte.

Ist wirklich die Uebersetzung, wie Bechstein mich versichert, nobler und besser als die unlängst erschienene Wiener und Sie haben diese noch nicht angenommen, so könnt' ich wohl auf eine günstige Resolution hoffen. Wie sich von selbst versteht, würde ich Ihrer hülfreichen Freundlichkeit in meiner Antwort gewissenhaftest gedenken.

Entschuldigen Sie übrigens und bleiben Sie freundlichst gewogen

Ihrem

ergebenen

Otto Ludwig.

Dresden. Äußere Rampische Gasse No 35 b
am 17t. April 1855.

23

An Berthold Auerbach

Ich höre gar nichts von Dir, Du bist doch nicht unwohl? Neulich hab' ich ein Briefchen mit der Nachricht von der Gewährung eines Einjährigen Stipendiums zu 400 Thlr. vom König von Baiern, an Dich abgehn lassen. Ob es auf der Stadtpost liegen geblieben ist?

Ich stecke bis über die Ohren in meinem Stücke; endlich hab' ich es soweit gebracht, daß mir mein Gedächtniß den Wust von einzelnen Zügen, woraus mein Plan besteht, so lebhaft wieder vergegenwärtigt, daß ich ihn zu Einer Anschauung, mit Hülfe des Fadens

und Lämpchens der Idee im Mittelpunkte, zusammen zu fassen hoffen darf. Ein Hauch der irritirenden Frühlingsluft ist genug, Alles wieder untereinander zu blasen; die Aufmerksamkeit läuft dann händeringend und rathlos in dem Getümmel umher und beide steigern sich gegenseitig, Rathlosigkeit und Getümmel. Drum, lieber Nothhelfer, hilf mir wenigstens, mich von dem Gewissensleiden meines Erfüllungstriebes zu befrein.

Der Druck von „Zwischen Himmel und Erde" ist in's Stocken gerathen; der Wassermangel hindert die schnelle Beschaffung des Papiers. Einen herzlichen Gruß von Meidinger hab' ich Dir noch auszurichten. Gestern entsann ich mich, daß ich Dir die Zusendung meiner Stücke versprochen; sie gehen mit diesem Briefchen. Das „Zwischen" hab' ich, beiläufig gesagt, Dir gewidmet, wie Du bald lesen wirst. Du hast mir's möglich gemacht, das Ding hervorzubringen, drum hat es Recht und Pflicht, Deinen Namen auf seiner Stirn zu tragen.

Auch an meinem Stücke, d. h. an dem, was noch in Stücken und in unzähligen vor mir liegt, hast Du Theil und ohne es zu wissen. Gestern Abend, wie ich über dergleichen sann, ist mir's recht deutlich geworden und ich habe mich darüber gefreut. Eigentlich hätt' ich sagen sollen, an dem Anflug, den ich in dem neuen Stücke nehme und den ich hoffentlich noch durch mehre fliegen werde. Absichtlich und unabsichtlich hast Du mich immer auf Gehalt hingewiesen. Nun war ich ein Vogel, dem es nicht an Federn fehlte, eh die reale Bühne mich in ihre Hände genommen und für den Tisch des Publikums gerupft. Zum Glück war in meinen Stücken oder vielmehr in den Studien dazu, genug zu streichen; und es blieb auch immer noch etwas. Das hatt' ich noch vor Manchen voraus, bei denen es Wunder nimmt, wenn man hört, es ist in

ihren Stücken gestrichen worden. Nun, bei wieviel Menschen fällt uns erst ein, daß sie einen Kopf hatten, wenn es heißt, sie haben ihn verloren! Aber zu dem zurück, was ich eigentlich sagen wollte. Im Eifer thut man immer zuviel. Es ist eine Zeit in der Entwickelung eines Dramatikers, wo er sich gehen läßt; dann kommt eine, wo er sich die Füße zusammenbindet aus Besorgniß, einen überflüssigen Schritt zu thun. Ich hole wiederum zu weit aus. Also gleich zur Sache selbst. Ich hatte mich im Naturalismus verfahren; ich wollte meine Leute immer nur sagen lassen, was in der Wirklichkeit unter gleichen Umständen ohngefähr gesagt würde. Das schloß alle Möglichkeit eines reichern und allgemeinen Gehaltes aus. Wie ich diesen dennoch hineinbringen wollte, da zeigte sich's, daß meine Methode zu dialogisiren, in ihrer Hastigkeit und zu großen Unmittelbarkeit nicht damit in Uebereinstimmung zu bringen war. Sprechweise und Gehalt zeigten sich unaufhörlich die Zähne und im Verlaufe des Streites packte jederzeit einer von den Beiden ein und überließ dem Andern den Kampfplatz. Es ist wohl möglich, daß ich endlich die Geduld verloren hätte und auf meinem alten, mir natürlich gewordenen Wege weiter gegangen wäre, hätten Deine Mahnungen mich nicht wieder aufgestachelt. Es galt nichts Geringeres, als eine völlige innere Umbildung meines Talents, die meine Produktion so lange mannigfach stören mußte, bis sie vollendet war. Die mußte sich so lang auf ein ander Gebiet versteigen. Jetzt seh' ich den Nutzen ein, den mir's brachte, daß ich Erzählungen schrieb. Daß ich die magern Kühe des Umwandlungsprozesses überstehen konnte, hab ich Deiner Hülfe so sehr zu danken, als dem König von Baiern; und ich glaube im Kerne dieser lezten Hülfe steckt wiederum die Deine.

Es scheint, ich kann Dir nicht entkommen, alle meine Wege führen wieder zu Dir. Aber jezt muß

ich es wenigstens, sonst bürd' ich Dir eine ganze Tagesarbeit mit dem Lesen dieses Briefleins auf.

Mit vielen Grüßen von Haus zu Haus

Dein

Dresd. am 11t. April 1856. O. Ludwig.

24

An Julian Schmidt

Dresden am 3 Juli 1857.

Lieber Herr und Freund, ihr Brief, den ich eben erhalten, hat mich im innersten Herzen erfreut und erquickt. Es trieb mich, Ihnen auf der Stelle zu antworten; ich hatte Ihnen Viel zu sagen; aber nun ich vor dem Papiere sitze, weiß ich nicht, wie ich das machen soll. Es ist soviel, daß es mich verwirrt, und derart, daß ich verzweifeln muß, es brieflich so zu sagen, daß Sie auch wirklich erfahren, was und wie ich es meine. Ich halte mich an das, was brieflich mitzutheilen ist.

Ich hatte Sie eingeladen, mich während Ihrer Anwesenheit in Dresden noch einmal zu besuchen; wir waren durch Erwähnung Ihres Schweizreiseprojekts davon abgekommen, und ich hatte meine Einladung zu wiederholen vergessen; auch vergessen, nach Ihrem Absteigequartier zu fragen, und konnte trotz allen Mühens des Fremdenblattes nicht habhaft werden, darin Sie angemeldet standen. Mehre Tage nachher fand ich unter den Abgemeldeten einen Dr. Schmidt aus — ja wie hieß der Name? er muß eines Ortes in Pommern oder daherum sein — und „nach Leipzig." Wenn Sie dieser Dr. Schmidt waren, dann hat mich der pommer'sche Ort wahrscheinlich schon unter den Angemeldeten zum Besten gehabt, da ich natürlich den

Dr. Schm. „aus Leipzig“ suchte; daß dies möglich, fiel mir zu spät ein.

Ihre Redlichkeit und Tüchtigkeit neben einem feinen Gefühle in Dingen der Kunst und einem scharfen Gesichte dafür, das so Manches sah, das selbst vielen Praktikern entgeht, und ich hoffe, ich darf sagen: eine gewisse Verwandtschaft in Wesen und Gesinnung hatten Sie mir lange lieb und werth gemacht, und wenn ich mich Ihnen nicht näherte, so geschah es, um Ihre kritische Freiheit mir gegenüber nicht zu beeinträchtigen. Ueber Manches, was ich von Ihnen gelesen, hätte ich mit Ihnen streiten mögen, z. B., daß die Form des romanischen Drama kunstgemäßer als die Shakespeare's sei, was meines Bedünkens soviel hieß, als: das roman. Drama selber sei das kunstgemäßere; da ich die Form Beider in ihrem tiefsten Wesen bedingt, und beide ohne sie unmöglich halte. Für Anderes über Shakespeare, das junge Deutschland u. s. w. hätte ich Ihnen die Hand drücken mögen. Manche Fragen, die Sie aufgeworfen bei Gelegenheit Tiecks und Shakespeares (in der 1st. Auflage) hätte ich mit Ihnen diskutiren mögen. Vielleicht wäre Einiges von diesen während Ihres kurzen Besuches geschehen; aber mein Mädchen hatte mir einen Dr. Schulze aus Leipzig angemeldet, und die Ueberraschung, als aus dem gleichgültigen, ja unbequemen Dr. Schulze so plötzlich der so ganz anders zu benamsende Julian Schmidt wurde, hatte ein gelindes Drehen meiner Gedankenscheibe zur Folge, welches mir die lange vorhandenen Anknüpfungspunkte entführte, und ganz Anderes dafür in die Hand spielte. Sie, lieber Freund, haben nun zufällige Äußerungen in unser'm Gespräche und Eindrücke aus meinen Sachen combinirt, und das Resultat davon zeigt mir Ihre Theilnahme und daneben, was ich schon früher an Ihnen kannte, Ihre Redlichkeit, so daß ich mich darüber herzlich freue und Ihnen dafür danke, obgleich ich

nicht verfehlen werde, Einspruch — nicht gegen Ihre Theilnahme und Redlichkeit, sondern — gegen die Richtigkeit jenes Resultates zu thun.

Ja, lieber Freund, Sie geben sich Mühe, einen vernünftigen Menschen aus mir zu machen; denn der Glaube an die Vernünftigkeit des Weltganzen ist am Ende nichts weiter, als Folge des Bedürfnisses, die eigene Klarheit auch außerhalb Unserer wiederzufinden und an dieser Weltvernünftigkeit wiederum unserer eigenen gewisser zu werden. Früher vermochte mich kein poetisches Werk zu irren, so wenig es das Spiegelbild der Vernünftigkeit des Weltganzen, oder wenn ich so sagen darf, des Ganzen der Weltvernünftigkeit aus seinem kleinen Glase zurückwarf; ich glaube aber, nicht aus Mangel an Ueberzeugung von dieser Weltvernünftigkeit, sondern eben weil diese Ueberzeugung so fest in mir war, daß ich ein solches Werk las, wie etwa ein guter Christ die verbannten Götter von Heine oder dergleichen, ohne ein Aergerniß daran zu nehmen, und ich diese Ueberzeugung auch in Andern als eine so feste voraussezte, daß ich gar nicht auf den Gedanken kam, mit eigenen wunderlichen Ausgeburten ihr ein Aergerniß zu geben. Dazu kommt noch, daß ich von der Musik her zur Poesie kam, die, unbekümmert um alles Andere als die Geschlossenheit der Stimmung, alle Elemente ihres Kunstwerkes in diesen einzigen beabsichtigten Ton zusammenstimmt. — Ich mache hier einen Abstecher — und warum sollt' ich nicht, da ich einmal plaudere, vom Hundertsten in's Tausendste kommen? Meines Erachtens hat man zu wenig bei Betrachtung des Kleist'schen Wesens und seiner Kunst an den Einfluß seiner musikalischen Studien gedacht. Das Appelliren an das unmittelbare Gefühl, die consequente Führung der Charakter, die Entwickelung des Ganzen aus einem Hauptthema, das Wiederzurückkehren von den kontrapunktischen Um-

wendungen desselben (im 2t. Theile der Sonatenform) zu seiner einfachen anfänglichen Gestalt (im dritten), in der man den Anfang, doch unendlich reicher durch die erlebte Entwickelung seines Gehaltes, wieder empfindet, Kunstmittel, die keine Kunst so consequent und bewußt anwendet, als die polyphonische Musik, die durch und durch dramatisch ist, lassen sich in jeder Kleist'schen Arbeit leicht erkennen. Vielleicht ist dies auch ein Grund mit, warum Sie Kleist mich so ähnlich finden, und vielleicht, warum Kleist so stark auf mich wirken konnte, wenn er das wirklich gethan, da ich noch vor kurzer Zeit nur wenig von ihm kannte, und glaube, von Shakespeare und Lessing am stärksten und nachhaltigsten bestimmt worden zu sein, welche Beiden freilich auch auf Kleist stark gewirkt haben, Shakesp. im innern Wesen und Lessing besonders in der Präzision der äußeren Form.

Doch auch jezt, wo ich ganz Ihre Meinung theile, der Dichter solle in seinem kleinen Ganzen ein Spiegelbild des großen geben, jezt, da ich erfahren, wie leicht ästhetische Eindrücke Einfluß auf das praktische Verhalten leicht bestimmbarer Menschen gewinnen können, und den Riesengang Shakespeares mit meinen kleinen Beinen nachgegangen bin und den gewaltigen Menschen so natürlich, ja oft ängstlich besorgt gesehen, seinen Kindern nicht scharfe Dinge, wie Messer, zum Spielzeuge zu geben; doch auch jezt noch geh' ich, troz allen Widerstrebens — und dessen bin ich mir redlich bewußt — zu sehr auf der Spur des unmittelbar schaffenden Musikanten. So leicht ist ein Mensch in meinem Alter nicht mehr umzukneten. Viel glaub' ich auch auf den dunkeln Grund meiner Erlebnisse vom kleinen Kinde an schreiben zu dürfen. Der Dichter reproduzirt, und ich glaube, daß er nicht sowohl, wie Sie meinen, sein Ideal individualisirt, als daß er es schon individualisirt in sich trägt. Der Mensch ist mehr oder

weniger das Ergebniß von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag. Der holländische Landschafter malt die Nebel, die dunkle Färbung in seine Bilder, unter welchen er seine heimischen Gefilde von Jugend auf gesehen, auch wenn er weiß, daß Nebel keine Luft ist und nur das durch ihn tausendfach gedämpfte Licht die hellen Localfarben der Dinge so grau erscheinen läßt, obgleich er weiß, der Himmel oben über dem Nebel ist blau; und seine Bilder schickt er auch nicht als gemalten Protest gegen die Bläue des reinen Himmels in die Welt. Einiges, was noch hierher gehört, werde ich, wenn ich es nicht vergesse, im Folgenden noch bringen. Es kann vielleicht jezt gleich gescheh'n.

Denn ich muß mich gegen noch Einiges verwahren. Sie vergleichen den Othello mit dem Erbförster; es scheint, Sie setzen voraus, daß ich bei meiner Äußerung über den Othello dasselbe in Gedanken gethan. Ueber den Erbförster aber denke ich, das freundliche Lob ausgenommen, wie Sie. Ich bin zu froh, ihn hinter mir zu haben, als daß er sich so unberufen einmischen könnte. Wenn ich überhaupt mir heraus nehme, Shak. zu vergleichen, so geschieht das nur, wenn ich ihn an sein eigenes Maß halte. Und nur beiläufig hier noch Etwas zum vorigen Kapitel Gehöriges zu sagen, war mir's mit dem Erbförster nur um ein Warnungsbild zu thun, und die warnende Lehre denkt bei ihren Bildern so wenig daran, ästhetische Befriedigung zu geben, daß sie vielmehr dadurch ihren Zweck zu verfehlen fürchten würde. Je weniger Ursache und Wirkung ästhet. proportionirt sind, desto greller wird das Bild, desto eindringlicher wird die Warnung. Sie erzählt nicht, daß ein Kind, mit Reibzündhölzchen spielend, sich eine Brandblase am Finger zugezogen; nein; das Haus ist abgebrannt, die guten Aeltern und Geschwister, ja selbst das gehätschelte Kätzchen mit verbrannt. Die

mögliche Brandblase (das Nächste, Natürlichste, man könnte sagen: die Regel) wird das Kind ohne großes Bedenken riskiren; der Popanz muß schauerlicher aussehn.

Ich schrieb das Stück ein Jahr nach dem Ausbruch der Februarrevolution in Paris. Meine Phantasie war noch voll von dem Erlebten. Soviel tüchtige Menschen hatte ich gesehen, in denen der Rechtssinn in Rachsucht umschlug, ohne daß sie selbst es wußten. Sie dachten mehr daran, wirklich oder vermeintlich Erlittenes zu vergelten, als einen bessern Zustand zu schaffen; und auch das wirklich Erlittene hatte Leidenschaft so aufgeschwellt, daß es dem Verständigeren mehr vermeintliches als wirkliches erscheinen mußte. Jede Mahnung zu ruhiger Ueberlegung machte sie als neues Unrecht leidenschaftlicher. Der Schuß, der gefallen war, da die Munizipalgarde — ich glaube — das Hotel eines Ministers vertheidigte, der zuerst den Haß erregt, und, da die Neigung des Hasses ihn als von den Feinden gethan, auslegte, und an der eigenen Meinung zum Riesen geworden, die Wuth und die Mordlust zum Entsetzlichen aufstürmte, das nicht wieder ungethan zu machen, zu Weiterem fortreißen mußte; jener verhängnißvolle Schuß als Symbol, wie das Geschick von Menschen und Völkern der Spielball des Zufalls werden kann, wenn sie den Schutz der Besonnenheit aus den Händen gegeben, hatte auch nicht verfehlt, der Phantasie sich einzudrücken. Die schönsten Hoffnungen des Anfanges für Freiheit und Größe des Vaterlandes gingen in Voraussicht des gänzlichen Verlustes Beider unter, da man sah, die Verwirrten arbeiteten nur für die Reaktion, die nicht ausbleiben konnte. Wer hätte damals nicht mit beiden Armen durch ganz Deutschland greifen und die Unglücklichen hindern mögen, was so gut werden konnte, zu verderben; wen peinigte nicht, daß er keine Stimme

dazu hatte, seine Warnung in jedes deutsche Ohr zu schreien. — Dies, was mich während der Vorgänge selbst unerträglich drückte, dieser Alp konnte in seiner poetischen Gestaltung nachher nicht erquicklich werden. Ich trug mich damals mit einem Stoffe, der in seiner Anlage solche Imprägnirung nicht durchaus abwies. In einer Nacht plötzlich erwachend, hatte ich das ganze Stück mit allem Detail fertig in meiner Phantasie. —

Aber wieder auf Othello zu kommen, so fiel mir während unseres Gespräches eine Bemerkung ein, die Dr. Klee einige Zeit vorher gegen mich gemacht, und mit der ich eben in meinem Herzen noch im Kriege lag: das Stück sei, wenn er es auch bewundern müsse, ihm unerträglich, weil das Leiden der armen Desdemona so weit über alle Proportion mit ihrer Schuld hinausgehe. Was ich selbst an dem Gedicht aussetze, ist ganz etwas anderes und betrifft einen Mangel, den mich erst das Studium Shakespeare's gelehrt, und ich tadle ihn, eben weil es eine Abnormität an Shak. selbst erscheint.

Shakespeares Quellen hatten ihm in einer Art herrlich vorgearbeitet; diese Novellen und Sagen haben alle eine ideale Einheit, die die reichste Ausmalung, die sie herausfordert, auch zu tragen stark genug ist. In ihnen ist der pragmatische Nexus stets der ideale Nexus selbst. Die ganze Handlung läßt sich in eine einzige ganz kurze Formel pressen, die in der abstraktesten Gestalt schon durch ihre Symmetrie erfreut. So der Kaufmann von Venedig: Freundschaft gibt sich um Liebe willen in die Gewalt des Hasses und wird von der dankbaren vor seiner Rache gerettet. Im Romeo: Liebe besiegt den Haß in ihrem Untergange an demselben. In dem letztern Drama hat Shakesp. übrigens schon, ich weiß nicht, ob zum Vortheile des Dramas, diese Einheit aufgehoben. In der Novelle sind Liebe und Haß die beiden großen Motive;

im Drama kommt noch ein durch seine Indifferenz gegen jenen Contrast fremdes hinzu, die Vatergewalt. In der Novelle wollen die Aeltern die um die Trennung von dem Geliebten, wie die Aeltern meinen, um Tybalts Tod, in Gram Hinsiechende durch die Vermälung mit Paris retten; der Gedanke, sie an den Paris zu verheirathen, ist also ein Kettenglied im pragmatischen Nexus. Daß ihn Shak. zu einem selbständigen Motiv machte, hat den Nachtheil gebracht, daß er die Verhandlungen zwischen Capulet und Paris schon im Anfange bringen und im Fortgange des Stückes bis zur mechanischen Verbindung damit, der eigentlichen Handlung immer nebenher laufen lassen mußte, ohne daß er sie als Contrast zu jener behandeln, und dadurch ideal und organisch damit verschmelzen konnte. Im Othello nun, um abermals auf diesen zurückzukommen, ist die Formel der Handlung: Weil Othello den Jago nicht zu seinem Lieutenant machte, mußte er seine Frau aus Eifersucht ermorden. Das ist ganz ungewöhnlich bei Shak., wo der pragmatische Nexus mit dem idealen zusammenfällt, und die Causa movens stets die Leidenschaft selbst ist, deren normaler Krankheitsverlauf dem Stücke den Inhalt, und deren psychologische Erörterung ihm den geschlossenen Gehalt gibt. Wie die Formel steht, müßte Jago der Held sein. Um mich deutlicher zu machen: die Einheit, die man sonst bei Shak. findet, würde vorhanden sein, wenn Othello, von Natur zu geschlechtlicher Eifersucht geneigt, den Jago eben aus eifersüchtiger Furcht nicht zu seinem Lieutenant machte, und dieser das Dasein jenes Zunders in Othello benutzte, ihn und sein Glück in Flammen zu setzen, die Beide verzehren. Oder wenn Othello wirklich mit der Frau Jagos in unsittlichem Verhältnisse gestanden, wo denn jenes Motiv der Zurücksetzung wegfallen müßte. Shakespeare hat auch wirklich diese beiden Motive modifizirt, geschwächt und

sich gegenseitig schwächend nebeneinandergestellt, nämlich die blose Zurücksetzung (nicht durch Eifersucht motivirt) und die blose Möglichkeit eines bestandenen Verhältnisses zwischen Othello und Jagos Frau. Dadurch scheint Jagos Charakter etwas schielend zu werden, er rächt sich als beleidigter Stolzer, aber nicht zugleich wie ein Stolzer (denn sonst würde er Othello da verwunden wollen, wo er selbst am empfindlichsten, nämlich am Stolze); er rächt sich als Eifersüchtiger, aber nicht wie ein Eifersüchtiger, denn dann müßte seine Rache seine eigene Frau mittreffen. Wie er da ist, ist er eigentlich der Repräsentant der Intriguirsucht, einer Unterart des Stolzes. Denn man sieht, die Menschen als Schachfiguren zu regieren, und nur, um den Genuß seiner Ueberlegenheit zu haben, diese Lust ist die eigentliche Treiberin seines Handelns. Es scheint, das eine jener beiden Motive macht er blos dem Rodrigo weis, das andere will er sich selbst weis machen, so durch und durch Intriguant, daß er s. z. s. mechanisch die Künste, die bei Andern zu brauchen ihm zur Gewohnheit geworden, an sich selbst anwendet. Auch hier ist die Novelle einheitlicher; Jago ist in derselben in die Desdemona verliebt, also auch sein Thun Eifersucht; es gibt dieses einen schönen Contrast: der eifersüchtige Wüstling, der eifersüchtige Ehrenmann; hier die blickschärfende u. praktischmachende, dort die blickumnebelnde, bethörende Eigenschaft, die die Eifersucht wie alle Leidenschaften besitzt. Aber bei allen diesen Behandlungsweisen war, fürchte ich, die wundervolle Gestalt der Desdemona nicht möglich, oder sie stand zu sehr außerhalb des Stückes; darum verdenke ich es Shak. nicht, sich auf der einen Seite aufgegeben zu haben, um sich auf der andern doppelt wieder zu gewinnen.

Aber — der Brief wird ein Buch, wenn ich so fort schreibe. Ich mache mir daher selber einen Schlag-

baum, indem ich plötzlich einlenke in 1000 Grüße von Haus zu Haus und Sie bitte, mir gut zu bleiben,

Ihrem herzlich ergebenen
Otto Ludwig.

Sie sehen, ich weiß mich zu behandeln und am Schopfe zu packen zu rechter Zeit. Und da, lange Postskripte zu machen, keine von den Seiten, wo ich stark in der Schwäche bin, nur noch das Avertissement, daß ich einen Knopf von Ihnen habe, den ich, mit oder ohne Ihre Erlaubniß zu behalten denke. Ich habe Ihnen denselben keineswegs nach Art eines reliquiendürstigen Liebhabers heimlich vom Obergewande abtrennt — was ich, um unnöthiger Eifersucht vorzubauen, Ihrer Frau Gemalin vorsichtig beizubringen bitte, der ich herzlich danke, für das Andenken, welches ich in Ihrer Handschrift besitze. — Doch kann ich den Ruf eines unehrlichen Finders nicht abweisen. Meine Frau ist durch ihre kleinen Teufelchen abgehalten worden, meinen Sekretär zu machen; daher bittet sie durch mich, ihrer freundlich zu gedenken. Behalten Sie mich so lieb, als ich Sie. Noch Eins: Schreiben Sie in diesen Tagen an Freytag, so, bitte, grüßen Sie ihn herzlich von mir.

24

An Julian Schmidt

Dresden 12/7 57.

Lieber Freund, erschrecken Sie nicht darüber, daß Sie schon wieder mit einem Briefe von mir heimgesucht werden, ich gebe mir, indem ich beginne, die Hand darauf, er soll nicht, wenigstens nicht viel über

Eine Seite lang werden. Welch ein wunderlicher Mensch ich bin, habe ich bei Gelegenheit Ihrer lieben Antwort wiederum gesehen. Ich war eben im Arbeiten begriffen, als diese bei mir ankam; ich enthülste sie sogleich und mein erster Blick fiel auf die Zeile, die von Ihrem Vaterlande spricht. Nun weiß ich nicht was mich bewegen konnte, auf den Einfall zu gerathen, mein Scherzen über den nordostdeutschen Mann könne Sie verstimmt haben. Und doch, ich weiß es, mein Gewissen war mit im Spiele. Ich habe mich von Allem, was Kritiker hieß, entfernt gehalten, weniger, weil ein Kritikus ein Mann ist, der den Namen von uns, die wir uns so gern Poeten nennen, in seiner Gewalt hat, wo es denn allerdings sehr nahe läge, ein Entgegenkommen danach auszulegen,; als aus Rücksicht, auf die Unpartheilichkeit, die bei dem ehrlichsten Kritiker, dieweil er ein Mensch ist, leicht durch psychologische Einwirkung getrübt werden kann. Diese Rücksicht modifizirte auch den Ausdruck eines Gefühles in meinem Briefe, und ich fürchtete nun, es hinter zu ironisches Blattwerk versteckt zu haben; und nun plagte mich der Gedanke, Ihr freundliches Entgegenkommen verlezt zu haben, noch mehr der, daß ich nun in der einmal angestimmten Weise fortfahren und Sie noch mehr verletzen müßte. So sehr, daß ich Ihren Brief einschloß, den ich jezt mit einer gewissen Selbstüberwindung wieder vornahm und nun erst durchlas. Und nun weiß ich nicht, ob ich Ihnen dies Geständniß eigentlich aus Freude über Ihren Brief gethan, oder um mich zu strafen, da mir die ausgeübte Selbstplagerei als zu geringe Strafe für meine Phantasterei erschien.

Was Sie über meine Interpretation des Erbförsters sagen, mag richtig sein, bis auf den Schluß und den verkehrten Gedanken, den Zufall absichtlich als mitspielende Person einzuführen; ich sage: es mag;

denn absichtlich habe ich nicht gefälscht. Dann ist's mit der Zusammendrängung, Stetigerhaltung und Steigerung der Handlung, die das Drama erfordert, eine mißliche Sache. Sie bringt uns leicht dazu, in den pragmatischen Zusammenhang Motive aufzunehmen, die den idealen aufheben; und das ist, glaube ich, mein Hauptfehler gewesen. Darum hat mich, seit ich mir darüber klar geworden bin, im Shakespeare durchaus nicht gestört, wenn er es mit dem pragmatischen Nexus zuweilen etwas leicht nimmt, weil mir scheint, als sei dies, wenigstens an den meisten Stellen, lediglich zu Gunsten des idealen Nexus geschehen, und zwar häufig, wenn nicht immer, mit Absicht.

Die Zweierleiheit der Zeitrechnung habe auch ich in vielen andern Sh. Werken, besonders im Cäsar, Richard II. gefunden. Interessant war mir mit seiner vorzugsweise idealen, Lessings realistische Behandlung von Raum und Zeit zu vergleichen. Z. B. schadet der hanebüchene Zufall in Romeo und Julia gar nichts, weil in den Reden kein Gewicht auf das Früher oder Später gelegt ist, während bei Lessing das Zufällige eben durch seine Bemühungen, es zu verstecken oder unschädlich zu machen, erst wichtig wird. Alle diese kleinen Behelfe, die zum Theile auch von der Zusammendrängung in Raum und Zeit zum Behufe der sogenannten Aristotelischen Einheiten herrühren, heben die wichtigere Einheit des Motives, d. h. den idealen Zusammenhang auf. Man könnte sagen, Emilia muß sterben, weil der Alte nicht abwartet, bis sie aus der Kirche kommt, und dergleichen sehr viel Anderes noch. So auch mit dem Briefe. Es scheint Lessing immer mehr darum zu thun, daß zu zeigen, daß er die Schwächen seiner Composition wohl kennt, als daß er die Stärken derselben poetisch wirksam machte. Bei Shakespeare dient oft ein Sprung in dem dramatischen pragmatischen Nexus, den idealen Zu=

sammenhang stärker herauszuheben, im eigentlichen Detail ergeht er sich oft blos deshalb; manche Szenen haben bei ihm oft nur diesen Zweck. Zuweilen wiederum ist er trocken und abstrakt, benuzt die glänzendsten Wirkungen nicht, die in der Nähe liegen, ja sündigt gegen alle Illusion, wenn sie den idealen Nexus auch nur Einen Augenblick lang verdecken könnte, weil ihm immer an der Wirkung Alles, und an den Wirkungen gar nichts gelegen ist. Bei ihm ist alle Spannung allein an den großen idealen Nexus geknüpft, aller Gehalt nur auf ihn bezogen; die einzelnen Momente desselben sind diejenigen, in denen zugleich der ethisch-poetische und pathologisch-mimisch rhetorische oder schauspielerische Gehalt zur Geltung kommt. Damit dies möglich, mußten seine Probleme ethisch-psychologischer Natur sein. Was seine Figuren zu Rollen macht, und seine Stücke (im einzig richtigen Sinne des Wortes) zu (bühnengerechten) Bühnenstücken, läuft nicht etwa nur, wie meist bei unsern großen Dichtern dem Poetischen der Gestalten, der Sprache, und der Idee des Ganzen nebenher, sondern es enthält Beides in sich; vielmehr: eins ist das andere. Darin dünkt mir Shakespeares Größe hauptsächlich zu liegen, und aus diesem Grunde ist er mir im ächten Sinne des Wortes der idealste Dichter.

Aber davon genug.

Ich habe in diesen Tagen abermals die Widmung der Brautfahrt an den Capitain von Schanz gelesen, was ich oft thue, und mich herrlich daran delektirt. Diese zwei oder anderthalb Seiten sind mein Liebling; selbst die Szenen Pipenbrinks machen ihnen bei mir den Rang nicht streitig.

Ihre Bemerkung, daß das wenigst dramatische Volk den größten Dramatiker und das dramatischste keinen von großer Bedeutung hervorgebracht, spricht, wahr, wie sie ist, ein Problem aus, dessen Lösung

wenigstens in Gedanken zu versuchen, man nicht abweisen kann.

Schicken Sie mir doch ja, lieber Freund, wenn Sie mögen, und sobald Sie können Ihre „Geschichte der Romantik," (aber zum Behalten für längere Zeit), deren ich bis jezt nicht habhaft werden konnte. W. Menzel im Literaturblatt hatte mich schon zu seiner Zeit begierig danach gemacht; Ihre eigene Meinung darüber machte mir sie noch interessanter. Und lassen Sie mich immerhin mehr davon lesen, als das über Othello Gesagte. Die Jugend muß ein Zuviel haben; was schon in der Jugend das rechte Maß hatte bringt die Zeit durch ihre abnutzende Kraft im Mannesalter unter dasselbe herunter; das jugendliche Zuviel dagegen wird am Manne zum rechten Maße. Und ich möchte die Geschichte Ihres Geistes kennen, zu der dies Buch ein wichtiger Beleg sein muß.

Ich erschrecke, welch übermäßiglanger Briefschreiber, d. h. Schreiber übermäßig langer Briefe ich geworden bin, der bis jezt sich in keiner Art menschlicher Betriebsamkeit so wenig ausschweifend erwiesen — weder was Zahl, noch was Größe betrifft — als in der edeln Briefschreiberei. Schicken Sie nur Ihr Buch Ohne, d. h. ohne Brief; damit ich mich nicht auch noch der Verführung zu dem Laster, dem ich fröhne, anklagen muß.

Sie erwähnen auch der Erzählungen von mir, die jezt bei Meidinger gedruckt werden; sonst würde ich von ihnen geschwiegen haben, da nicht viel Gutes davon zu sagen ist. Die eine davon „Die Heiterethei" betitelt, hat schon vor einigen Jahren im Feuilleton der Cölner Zeitung gestanden. Ich war eben im tiefsten vergleichenden Studium Shakespeares und der andern berühmten Tragiker, als ich etwas schreiben mußte.

Wollte ich nicht alle Frucht meines Studiums ver-

lieren, und der bereits darauf verwendeten Zeit, so mußte ich die Geschichte gewissermaßen ohne mein Wissen, hinter meinen Rücken schreiben. Etwas von Ihrem Einflusse werden Sie übrigens auch in der Heiterethei finden, die Schilderung der heilsamen Macht der Arbeit. Die andere Geschichte zeigt im Zusammenfallen des idealen und pragmatischen Nexus, wie dieses mir damals als Resultat meiner Untersuchungen aufging, den Einfluß jenes Studiums, das Ganze ist komisch gewandt, aber ich denke, sein Schicksal bei dem Publikum wird ein tragisches werden. Abgesehen von dieser Erzählung selbst, die einen flüchtigen Einfall allzu flüchtig ausführt; mir scheint, als ob das Komische, wie das Tragische jenes Zusammenfallen verlangte das letztere wenigstens auch nichts durch dasselbe verliere.

Meine Frau und ich grüßen Ihre liebe Frau und Sie herzlichst, auch meine kleinen Teufelchen Onkel und Tante Schmidt, deren Sie sich noch gut erinnern.

13t. September 57.

Jezt, da ich diesen Brief monatelang zurückgehalten, um der Schreibwuth, die mich zu befallen drohte, zu Ihrer Schonung energischen Einhalt zu thun, sollte ich ihn wohl in meiner Mappe begraben liegen lassen; Sie werden Ihren Brief vergessen haben, d. h. seinen Inhalt und die Beziehungen darauf Ihnen aus den Wolken zu fallen scheinen; aber dieser Nachtheil ist ein Fluch, der mehr oder weniger schwerer oder leichter auf allem brieflichen Verkehre ruht; darum mag die Taube immerhin fliegen, der Stoßseufzer wird desto nothwendiger klingen, den ich der ungeduldigen noch an den Schwanz binde: möchten wir uns näher wohnen! Die Masse dessen, worüber ich mich mit Ihnen und dadurch mit mir verständigen

möchte, läßt sich brieflich nicht handhaben. — Nun aber diesmal auch nichts weiter, als die besten Wünsche für Ihrer beiden Gesundheit u. Heiterkeit, und den für mich, daß Sie mir gut bleiben mögen.

Herzlich ergeben
Otto Ludwig.

26

An Emanuel Geibel

Mein innig verehrter Freund.

Es war meine große Sorge, Ihre Theilnahme für mich, die Ihr lezter Vorschlag wieder so deutlich bewies, könnte, wenn irgend etwas davon verlautete, zu ähnlichen Verdrehungen Anlaß geben, als, mit noch weniger scheinbarem Grunde bereits, wie Sie mir schreiben, aufgetaucht sind. Es beruhigte mich einigermaßen, daß Sie den Mitrichtern offen darlegen wollten, das Stück sei zu spät eingetroffen. Dennoch muß ich Ihnen gestehen, daß mir die neue Wendung eine Herzenserleichterung gibt, von der ich nur wünschte, sie habe einen anderen Grund.

Meine nächste dramatische Arbeit Ihrem Könige zu senden, war, wie Sie sich vielleicht noch aus einem früheren Briefe entsinnen können, ohnehin von Anfang meine Absicht; und auch, dem Vorschlage folgend, den mir Ihr voriger lieber Brief brachte, dachte ich mehr an Darlegung meiner Pietät für Ihren König und darin an Ihren Wunsch, als an die Möglichkeit des Preises. Aber bei allen Vorzügen des neuen Weges, den Sie mir zeigen, würde man nicht hintennach finden können, wenn man wollte, daß der Richterspruch nur darum verschoben worden sei, um meine Verspätung unschädlich zu machen?

Hier nahm ich ein ander Blatt in die Hand, weil es mich trieb, Ihnen wenigstens über einen Theil Ihrer Gedichte etwas näher Eingehendes zu sagen; was ich niederschrieb, ist aber nicht geworden, was ich niederschreiben wollte; und nun fällt mir ein, ein längeres Ausbleiben meiner Antwort könne trotz der Recommandation Ihnen die Besorgniß erregen, Ihr lieber Brief sei gar nicht bei mir angekommen.

Ich lege deßhalb das Blatt noch beiseite und verschiebe auch noch Manches, was dieser Brief enthalten sollte, auf eine andere Zeit. Nur darf ich nicht vergessen, daß Sie meiner Frau keine größere Freude machen und mehr Dank verdienen, als durch Ihre Versicherung, ihr Gruß habe Sie erfreut. Die Saite, die nun zu nah liegt, und die ich mich fürchte, anzuschlagen, bleibe unberührt; diejenigen Ihrer Gedichte, in denen Ihr Ton zittert, lesen wir zuweilen zusammen und fühlen, daß dies, wenn auch ein verklärter, doch ein ewiger Schmerz ist, der auch von den Mitfühlenden durch Schweigen heilig gehalten werden muß. —

Mich drängt es schon seit Jahren, Ihnen auch anders zu begegnen, als durch diese schwarzen todten Botengänger. Vor noch längerer Zeit schon, eh' ich in Ihnen einen stärkeren Magnet dort fühlte, lockte mich, was ich von dem Kunsttreiben und Kunstbesitz Münchens hörte, dahin; nur der böse Ruf seines Klimas hielt und hält mich ab, diese Stadt auch zu meinem Aufenthaltsorte zu machen. In Dresden hält mich eigentlich außer der Gallerie und Auerbach, der sich übrigens nicht selten auch nicht hier gefällt, Wenig oder Nichts. In Nürnberg, wo noch ein Stück jener Zeit lebendig ist, die mich immer vor allen anzog, wäre ich Ihnen schon um ein gutes Stück näher, noch näher in Augsburg, das mir Auerbach nicht reizend genug beschreiben kann.

Aber ich falle meiner rechten Hand mit der linken in den Zügel und erlaube ihr nur noch die Bitte niederzuschreiben, daß Sie nur halb so gut bleiben mögen, als ich Sie liebe und verehre,—

Ihrem
Otto Ludwig.

Dresden am 28. August
1857.

27

An Julian Schmidt

Endlich, lieber Freund, wieder ein Lebenszeichen von mir.

Ich kann Ihnen nicht schreiben, ohne von dem zu reden, was mir die höchste Angelegenheit meines Lebens, nämlich von meinem Suchen nach einer tragischen Kunst, die unsere Nation nicht noch ungesunder macht, als sie schon ist, vielmehr, was sie als Kunst beitragen kann, beiträgt, ihr zu einer Gesundheit der Lebensanschauung zu verhelfen, aus der, was irgend eine Nation zu sein sich wünschen kann oder soll, allein organisch hervorwachsen kann. Daher kommt es, daß ich so lange schwieg, so viele und gerechte Veranlassung ich haben mochte — eine große, dringende gaben Sie mir mit Ihrer Kritik der „Thüringer Naturen" und der freundlichen Zusendung derselben — Ihnen zu schreiben. Ich sage jezt, diese Kritik betreffend, nur, daß ich meine Freude darüber eingestehen will, auch, daß ich mich wohlweislich abgehalten habe, genauer nachzusehen, was oder wieviel davon ich Ihrer freundlichen Theilnahme und wieviel dem Verdienste der Arbeit selbst auf Rechnung zu schreiben habe; wiewohl das eine mir ebenso erfreulich sein muß als das andere. Aber ich wollte ja sagen, was jenes mein Suchen für Schuld hat an der Verzögerung

eines Brieflein. Ich fühlte nämlich selbst, daß meine Resultate noch nicht feststanden, daß ich in die Nothwendigkeit gerathen könnte, später zu widerrufen, was ich aufstellen würde. Nun bin ich endlich so weit, und da ich Ihnen einen so großen Theil der Anregung zu den betreffenden Untersuchungen und auch des Muthes zu danken habe, der sie mich trotz hundertfacher innerer und äußerer Hindernisse vollenden ließ, müssen Sie der Erste sein, dem ich davon sage.

Aber um Gotteswillen! meinen Sie nicht, daß ich denke, etwa der Columbus dieses Drama zu sein. Ich habe große Ursache zu glauben, daß Sie und mancher Andre noch, bereits Colonien in dem Welttheile besitzen, den ich nun zuerst mit meinen Augen sehe. Mit meinen Augen; ich bin einer jener armen Teufel, die nicht mit fremden Augen sehen können, für die kein Teleskop, kein Vergrößerungsglas u. s. w. erfunden ist, nicht aus Anmaßung, wahrlich nicht! nur aus Beschränktheit. Der Gang meiner Untersuchung war wunderlich genug und Sie müssen, hätten Sie mir zusehen können, über jeden Schritt gelächelt haben, und gewiß nicht ohne Grund. Was mir einen Lichtschein zu geben und so den richtigen Weg anzuzeigen schien, mußte ich erst praktisch versuchen, und nur was ich gemacht hatte — oder gemacht zu haben dachte, denn ohne mannigfaltigen Irrthum ging es natürlich nicht ab — das wußte ich; nur was ich gegriffen hatte, sah ich; des Heilands Wunden existiren auch mir, wie jenem Thomas, erst, wenn ich meine Finger darein gelegt habe; nicht weil ich ungläubig wäre, sondern weil ich das Bedürfniß habe, nur mit ganzer Seele und mit allen meinen Sinnen zu glauben. Sie werden lachen, wenn die Maus hervorspringt, die diese Nachwehen verursacht hat; Sie werden sagen: guter Freund, so geht es Jedem, der dergleichen Untersuchungen vornimmt, ohne des Werkzeugs, welches man abstraktes Denken

nennt, habhaft oder mächtig zu sein. Das ist wahr; darum kann ich nichts für Andere lernen, so wenig als von Andern, sondern nur von mir und für mich; weil ich das nicht weiß, was ich nicht erst kann, und meiner Natur der Weg durch das Können zum Wissen ein leichterer ist, als der den Meisten der leichtere, der vom Wissen zum Können.

Aber ich komme zur Sache; ich verzichte darauf, was ich zu sagen habe, in irgend einen Zusammenhang zu bringen; ich gebe es Ihnen nur in einzelnen Sätzen, die aber für mich Erfahrungssätze sind. Daß sie mit der Shakespearischen Praxis übereinstimmen, auch vielfältig mit dem, was ich von Ihren Gedanken über die Sache weiß, darf Sie nicht wundern; denn aus Beiden kamen mir die schon beregten Lichtscheine, und mein Weg war nur nöthig, um was Andern schon aus der blosen Formel als helles Licht entgegenglänzt, mir nach meiner Weise klar und fruchtbar zu machen.

Zuerst einiges Allgemeine, dann Spezielles, die historische Tragödie betreffend. Vorher noch die Bemerkung, daß ich in meiner Untersuchung die drei Faktoren des dramatischen Lebens, Publikum, Schauspieler, Dichter, mir getrennt habe, weil ich glaube, daß in der Einordnung der Ansprüche dieser drei wie in einen organischen Staat, wo jeder Theil durch Hingabe von soviel, daß die andern mit gleichem Rechte neben ihm bestehen können, unendlich mehr gewinnt als er hingab, allein das wahre Drama bestehe.

Gegenstand des Drama: der stylisirte gemeine Weltlauf. Das „So geht's" des Volksliedes, z. B.

So geht's, wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
's thut wunderselten gut.

Das Erste ist, daß der Dichter in der Novelle oder Historie den Typus sieht. In der Geschichte gehen immer mehre Typen nebeneinander her, durchkreuzen sich wohl, und verbinden sich durch tausend

Fäden. Der Dichter hat einen einzigen Typus herauszunehmen, alle Seitenwurzeln abzuschneiden, ihn vollständig von vorn, von hinten und nach allen Seiten abzuschließen und zu isoliren und dann den vollständigen Verlauf des Typus vor unser körperliches und geistiges Auge zu bringen, d. h. von dem absoluten Anfang zu beginnen und mit dem absoluten Ende zu schließen. Das Ganze muß alle seine wesentlichen Ursachen und Wirkungen in sich selber haben.

Das Epische der Begebenheit wird durch das Moment der Absicht zum Dramatischen, zur Handlung. Der sogenannte Zufall im Drama ist nichts Anderes — und deshalb aus keinem andern wesentlichen Grunde zu vermeiden — als eine Lücke in der Kette, eine Naturwirkung, die nicht durch Absicht dramatisch gemacht ist, das Hereinwirken von etwas, das dem Typus fremd.

Solchergestalt der ganze Vorgang ein Typus, daraus folgt, daß auch die Charaktere typisch sein müssen. Sie müssen individuell erscheinen durch einen großen Reichthum von Merkmalen; sie erscheinen aber nur so, weil die sämmtlichen Merkmale solche sind, die eben nur diesem Typus zukommen. Was sie nun zu Individuen zu machen scheint, ist in der That eben nur das, was sie zu Typen macht. Ebenso ist der ganze Vorgang nur aus Momenten zusammengesezt, die typisch sind, d. h. zu *diesem* Typus gehörig — wenigstens nur die typischen als wesentlich hervorgehoben — so daß auch er dadurch individuell (Anekdote) erscheint, wodurch er in der That eben nur ein Typus ist (ein Schicksal).

Dieser Typus ist nun wohl dasselbe, was Sie „die Regel“ nennen.

Die einzelnen Gespräche werden nun wiederum Typen, die eben darum individuell erscheinen; Beispiele fast alle Shakesp. Gespräche, bei Schiller Wallensteins Szene mit Wrangel, welche eben darum

so aus dem ganzen Stücke herausfällt, weil alle andern Gespräche, wie Charakter und der ganze Verlauf blos individuell sind, oder, wenn typisch, mit dem Ganzen im Verhältnisse des Widerspruchs, im bessern Falle in dem des willkürlich Eingelegtseins stehen. Besonders die Geldleihszene im Kaufmann. So auch ein Typus des Suchens nach einer Person, des Gehabens von Menschen, die den Unbilden eines Sturmes ausgesezt sind u. s. w. im Anfang des dritten Aktes vom König Lear.

Diese Art der typischen Behandlung, wo wir — wie Goethe so schön sagt — die Wahrheit des Lebens (und, was ich hinzusetze: dasjenige, wovon der Dichter will, daß wir es wissen) erfahren, wir wissen nicht wie, ist auch das beste Mittel für den Dichter, seine tiefste Absichtlichkeit an jeder Stelle mit dem Schein völliger Unabsichtlichkeit des Ganzen zu verhüllen. Der Instinkt hat mir in dieser Beziehung in meinem Erbförster nicht geschwiegen, aber ich legte dies scheinbar Zufällige in den Nexus anstatt es blos in die Wendungen des Dialogs und äußern Details zu legen, was ein Capitalfehler war.

Dazu kommen im Dialoge noch einzelne typische Züge — vergebens sich auf etwas besinnen u. s. w. die dem Ganzen noch die äußerste Haut künstlerisch reproduzirter Wirklichkeit umziehen. Künstlerisch reproduzirter Wirklichkeit; denn der Schein gemeiner Wirklichkeit muß überall gemieden sein.

Also der Vorgang selbst = ein Typus des gemeinen Weltlaufes.

Die Charaktere = Menschentypen, Typen der Menschennatur.

Die Szenen = Typen des Weltverkehrs oder eigtl. Menschenverkehrs.

Alle Züge = typische.

Ort und Zeit nur ideal behandelt, nie individueller Ort und individuelle Zeit mitspielend. D. h. daß vom

Früher- oder Späterkommen einer Person dahin oder dorthin etwas abhinge, wie oft in der Emilia Galotti; wo die sogenannten Einheiten Lessing zwangen.

Dadurch wird nebst vielem Andern die ächte Popularität erreicht; der Zuschauer braucht keinen vermittelten Maßstab; er mißt die Personen und Dinge des Dramas mit dem Maßstabe, den er aus dem Leben mit in's Theater bringt; hier ist gut, schön, häßlich, recht, unrecht, was er dort so nennt. „Solche Menschen, solches Thun führte zu bösem Ende," hier wie dort.

Der Zuschauer sieht einen Menschen ein Wagniß beginnen, was mißlingen muß. Er sieht einen Starken sich gegen etwas Stärkeres auflehnen. Die Kühnheit des Starken — der Leidenschaft — imponirt uns, sein Leiden gewinnt unser Mitleid; aber wir nehmen nicht mit ihm Partei, wir billigen sein Wagniß nicht. Das Stärkere, daran der kühne Wager zu Grunde geht, darf aber nicht durch Reflexion zerbröckelt werden. Es ist ein Gegebenes und seine Stärke als solches ist das Wesentliche; der Dichter muß unsere Aufmerksamkeit ja nicht auf sein Recht oder Unrecht hinleiten, denn dann hört die Poesie auf; unser Verstand ist auf Unkosten der übrigen Vermögen herausgefordert, die Personen und ihr Schicksal werden Nebensache und uns liegt mehr daran, wer Recht hat, als wer Rech behält. Unser Interesse wird auf einen poesiefremden Boden gelockt. Der Starke und der Stärkere interessiren uns ästhetisch und poetisch. Das moralische Gefühl verliert nichts dabei, denn ist der Streit des Helden mit dem Gewissen, so ist das Gewissen das Stärkere; es siegt in der Tragödie nicht sowohl als das, welches mehr Recht, denn als das, was mehr Gewalt hat. Und alles Reflektiren über Recht und Unrecht des Starken gegen das Stärkere und umgekehrt, wird in diesem Falle das moralische Gefühl eher

beleidigen, oder, was schlimmer, irre machen. Ein Beispiel dazu ist Franz, selbst Carl Moor. Das Dämonische würde überdies der Tragödie verloren gehen, wenn nicht alle Poesie, wenn der Streit der Gesichtspunkte die Hauptsache wäre, der sich doch in einem Drama nicht erledigen läßt. Das Drama des Dichters würde die blose Thesis sein, und nach dem Ende ginge erst das eigentliche Interesse an, das eigentliche Drama, die Disputation darüber. Man sieht daher wohl, daß die aesthetische Herrn Philosophen mehr in ihrem als der Kunst Interesse den Streit Gleichberechtigter zur Aufgabe des tragischen Dichters machen wollen; denn darin liefert er ihnen eine Aufgabe.

So in Shakespeares Praxis: Selbst im Jul. Cäsar machen Brutus und Cassius in der Freiheit, dem Gegenstande ihrer Leidenschaft, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb; den Trieb mannhafter Naturen — und solche wollen sie sein, nicht Besitznehmer eines Rechtes, das ihnen gehört, nur eines Besitzes, den sie begehren.

Ein Mensch, stark durch Leidenschaft, fordert ein Bestehendes heraus, das stärker als er, welche Ueberlegenheit er weiß und, wenn auch nur schweigend, anerkennt.

Das eigentliche Centrum der Tragödie bei Shakespeare ist ein praktischer Widerspruch innerhalb des Helden selbst, NB. nicht allein das tragische, sondern auch das Schauspielerische. Goethe hat das wohl erkannt, aber nicht zu handhaben gewußt. Ein allgemein menschlicher Trieb im Helden sezt ihm eine Aufgabe, die seinem individuellen Charakter widerspricht, und an welcher er daher zu Grunde gehen muß. Wenn Brutus eine harte Natur wäre, wie die Aufgabe ist, die er sich stellt, so müßte Antonius sterben, und der erste Mord fände keinen Rächer. Im Cassius

ist ebenfalls ein solcher tragischer Widerspruch: beim Ausschlagen gegen jede Bestimmung durch fremde Gewalt, das freiwillige Unterordnen unter den sanften Brutus. Zugleich gibt dieser scheinbare Widerspruch den Charaktern einen wunderbaren Gehalt und Wahrheit. Goethe zerlegt umgekehrt oft Einen Menschen in zwei poetische Gestalten, Faust — Mephisto, Clavigo — Carlos u. s. w. Bei Schiller finden wir dagegen oft einen absoluten Widerspruch; nicht zwei widerstrebende, kämpfende Gewalten in einem Menschen, sondern zwei in der That verschiedene Menschen, die nur unter einem Namen gehen. So besonders im Wallenstein, wo der Kühnumgreifende nicht etwa mit dem resignirten Philosophen, der tragische Held mit dem vollkommenen Charakter (welche beide Paare aber auch gar nicht in Einem Menschen beisammen sein können) im Kampfe steht, sondern wo Beide abwechseln und wir zwei verschiedene Menschen sehen, einmal den, einmal den, welche uns gleichwohl der Dichter für Einen aufhängen will. Einmal sehen wir einen Stolzen, Ehrgeizigen, Herrschsüchtigen, der seine Generale durch kleine Künste fangen läßt für sein Interesse (z. B. Buttler durch den Brief, Isolani durch Bezahlung seiner Schulden, ferner die Clausel) und der fuchsartig genug ist, seinen gefährlichen Briefwechsel durch zwei Creaturen führen zu lassen, damit im schlimmsten Falle diese in der Schlinge hängen bleiben. Dann kommt einer, den seine Freunde schändlich verlassen, deren uneigennütziger Wohlthäter er gewesen und sagt: Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet. Und dieser gibt sich für jenen aus. Wäre dieser Antoninus Pius wirklich jener Fuchs, erwürde wohl wissen, daß er nie auf Dank gerechnet hat. Und er würde, der Stolze auf ieinen Verstand, der Niemand über sich gelten lassen will, knirschen, daß er sich von denen betrügen lassen, dse seiner Meinung nach so tief unter ihm stehen. Ab-

gesehen davon, wie das hereingeliehene Hamletsproblem, mit dem Wallenstein zusammenklingt, der der Mann sein mußte, der die Gelegenheit nie bei ihrem Stirnhaar zu ergreifen verfehlte, um aus einem blosen Edelmanne ein Kaiser neben dem Kaiser zu werden. Also dieser Wallenstein war vor dem Momente, wo das Stück beginnt, ein Anderer, als im Stücke und in diesem selber ist er wieder ein doppelter. O wunderbarer dreigestaltiger Wallenstein!

Bei Shakespeare ist jederzeit das ganze Stück nur eine contrapunktische Durchführung jenes Widerspruchs als Thema; jener Widerspruch ist der Charakter des Helden und das ganze Stück. So im Hamlet der Trieb der Rache und die Unlustscheue, die Thatenflucht. Er soll eine beherzte That thun; er kann philosophiren, witzeln, beredt sein, er kann alles mögliche, nur das eine nicht, was er können soll. Die Anläufe, die er nimmt zu der That, werden zum Netze, womit er sich selber umgarnt und welches ihn zulezt zwingt, die That zu thun, wo sie zu spät kommt, der Minirer, der sich selbst untergräbt. (Beiläufig das Problem des Wallenstein ist durchaus dasselbe — nur an ganz unrechter Stelle; eine Mischung von Makbeth darin, die durchaus nicht damit zusammengeht.) Dann König Lear, der Herrschsüchtige, der sich die Aufgabe stellt, nicht zu herrschen, eine Aufgabe, zu der jede andere Charakterart besser paßt, als eben die Herrschsucht. Indem er als Abhängiger noch immer herrschen will, gibt er der Bosheit willkommenen Vorwand, ihn zu verderben. Der Mann, der ein Gewissen hat, wie Makbeth, unternimmt, was nur ein Mensch ohne Gewissen glücklich durchführen könnte. Nun läuft neben diesem Widerspruche, aus dem das tragische Leiden fließt, welches daher immer noch aussieht, wie ein Handeln, wie das Handeln ein Leiden erschien, bei Shakespeare stets noch ein äußerer Nexus, der aber aus jenem entspringt.

Der Held begeht in Folge dieses Leidens oder im Verlaufe desselben, wie Makbeth, eine Blutschuld, die dann seinen Tod herbeiführt. So Romeo, so Brutus, so Hamlet; eine Schuld, geringer als Blutschuld, hat einen unblutigen Tod zur Folge = Lear, Timon.

Goethe hat in einigen Stücken zwar dies tragisch-schauspielerische Material beschafft, aber es schauspielerisch und tragisch nicht ausgenuzt. So ist im Egmont der Widerspruch zwischen seiner politischen Aufgabe und seinem sanguinischen Naturell; im Tasso ähnlich. Man sieht wohl im Egmont, daß er sein Thema öfter wieder bringt, am nachdrücklichsten nach Oraniens Abgange; erst die Besorgniß, dann das Abschütteln des fremden Tropfens. Aber der Tropfen sollte in seinem eigenen Blute sein, der allgemein menschliche Antrieb der Vorsicht im fortwährenden Kampfe mit seinem entgegenstehenden Naturell stehen und dieser Kampf die Lehre, der Charakter und das ganze Stück sein. Seine Aufgabe ist eine, die äußerste Vorsicht erfordert, wenn er nicht untergehen soll, aber er hat mannigfaltige schöne und glückliche Eigenschaften, er kann Alles, nur nicht, was er können soll, um nicht unterzugehen. Die verlorenste Reprise des Themas ist, wo sein Schreiber ihm den Warnungsbrief des spanischen Freundes resumirt. Aber man sieht doch, was Goethe wollte, und daß es das war, was er im Shakespeare gefunden.

In der Maria Stuart ist eine solche Szene, wo die Maria der Elisabeth gegenüber gar wohl weiß, was sie thun müßte, aber es nicht thun kann. Wäre das Thema des ganzen Stückes in Maria die feine Politikerin mit einem Weibe zusammen, das in der Gewalt ihrer Affekte ist, so würde Charakter, Tragik und Alles gewonnen haben, so aber erscheint diese Szene, wie die meisten Schiller'schen Effekte der Art

eben nur ein willkürlich und ohne irgend eine Nothwendigkeit eingelegter theatralischer Effekt.

In Bezug auf Ihre Einleitung zu der Heiterethei-kritik gebe ich Ihnen darin völlig recht, daß die Bildungsstufe durchaus kein Motiv zur Schuld geben darf, daß diese durchaus nur eine Zulassungssünde der praktischen Vernunft, wenn auch eine That der Leidenschaft sein muß, die nicht einmal mittelbar von der Bildungsstufe abhängen darf; daß, wie ich schon oben gesagt, der Wagende weiß, daß er ein Wagestück begeht, und daß er durchaus nicht glauben darf, das Rechte zu thun. Um auch eine Formel zu machen, der tragische Held weiß, was er soll, er thut, was er mag und leidet, was er muß. Der Dichter darf hier nicht einmal einen falschen Schein entstehen lassen, wie ich es in meinem Erbförster that, wo die Sophistik der Leidenschaft ohne die Ironie des Dichters steht. Vor Jahren traf ich einmal einen hiesigen Postsecretair, der mir erzählte, er besitze das Buch, und, darüber redend, die Einwendung machte: der Erbförster habe aber doch nicht recht. Ich meinte erst, der Mann wolle mit mir spaßen, daß er mit so feierlichem Ernste als einen Fund seines Nachdenkens ankündigte, wovon ich meinte, es verstehe sich von selbst. Wie ich dann im Shakespeare fand, besonders im Makbeth, wie ängstlich klar er in solchen Fällen zu Werke geht, gelobte ich mir, künftighin lieber zu deutlich zu werden. Aber für diesmal davon genug. Das nächstemal von der historischen Tragödie. Mir ist zunächst darum zu thun, zu wissen, wie Sie mit dem zufrieden sind, was in diesem Briefe steht. Und dies ist ein so wichtiger Grund meiner Mittheilung, daß ich ihn in der Einleitung dazu nicht hätte vergessen sollen, die, wie ich jezt beim Durchlesen gefunden, ganz anders aussieht, als sie aussehen sollte. Ich dachte aber vorher nicht über das nach, was ich Ihnen schreiben wollte, weil

ich mich gut genug kenne, um zu wissen, daß dann aus dem Schreiben gar nichts geworden wäre. Und hätte ich ein Conzept gemacht, so wäre es nicht abgeschrieben worden. Drum, lieber Freund, sein Sie nachsichtig und nehmen mich wie ich bin, selber im Concept. Einen Aufsatz, von dem ich unser'm Freunde Freytag schrieb, daß ich ihn bald an Sie schicken würde, habe ich auch liegen lassen; er klingt, so weit er fertig, verdammt arrogant, obgleich ich mir bewußt bin, daß nur eifrige Ehrlichkeit mir ihn diktirt hat.

Ei, lieber Freund, wo ist denn die Geschichte der Romantik geblieben? und die Geschichte der französischen Literatur, die Sie mir freiwillig zu senden versprachen? Nun erscheint, wie ich angezeigt las, wieder eine neue Auflage zu Ihrer deutschen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Sie wußten, daß ich mir die erste Auflage angeschafft hatte und arbeiteten die zweite aus reiner Bosheit um, damit ich betrogen sei. Sie können das wieder gut machen, soweit solche Sünde wieder gut zu machen ist. Dachten Sie noch, mir die französische zu schicken, so tauschen Sie diese mit der deutschen um. Doch nicht, wie ich will, sondern u. s. w.

Und nun wäre es wohl Zeit zu fragen, wie Sie sich befinden, wie Ihre liebe Frau, an die meiner Frau und meine herzlichsten Grüße. Wir befinden uns leidlich — aber das ist eine leidige Höflichkeitsformel, auf solche Leute berechnet, die es uns übel nehmen, wenn wir uns wohl befinden. Darum, da Sie nicht unter diese gehören, wir befinden uns ganz gut und haben unsere große Freude an einem kleinen Mädchen — Gott gebe, daß es nicht einmal umgekehr der Fall wird, d. h. kleine Freude an einem großen Mädchen —, das nun ein Vierteljahr alt und auch schon geimpft ist; auch die beiden größer'n Teufelchen sind auf dem Zeuge und machen uns Freude, Schrecken und Aerger, alles in einem Athem; auch diese grüßen

den Onkel und die Tante Schmidt; ob sie wirklich wissen, wen sie damit meinen, will ich dahingestellt sein lassen, und es wäre recht schön, wenn Sie einmal wieder hierherkämen, Ihr Gedächtniß aufzufrischen. Und nun noch ein herzlich Lebewohl; bleiben Sie mir gut, wie Ihnen

Ihr
Otto Ludwig.

Dresden, 14 September oder wenigstens daherum,
Ao 1858.

28

An Julian Schmidt

Herzlichsten Dank, lieber Freund, für Ihr schönes Geschenk!

Ich hatte es schon einige Tage lang, ehe ich dessen ganzen Werth für mich erfuhr. Nach meiner Weise, wie — doch sans comparaison — die Katzen mit den Mäusen thun, erst mit einem guten Bissen zu spielen, bevor ich ihn verzehre, nahm ich mir erst das aus dem Buche, was ohne Hülfe von Messer oder Scheere zu erlangen war; und da schon hatte ich öfter die Empfindung, als wäre das Buch in meiner Hand eigentlich ein gedruckter Brief und zwar eine Antwort von Ihnen auf mein Letztes — wie die Kaufleute sagen — an Sie. Hatte ich doch eine Analogie zur Hand. In dem Hefte, worin ich die Resultate meines vergleichenden Studiums Shakespeares, Goethes, Schillers u. s. w. und anderes dahin Einschlagende, wie es mir eben kommt, niederschreibe, sind ganze Seiten, die „lieber Freund“ überschrieben und mit meinem Namen und beliebigem Datum beschlossen, als Briefe an Sie auf die Post gegeben werden könnten. Wie ich nun ganz zufällig einmal noch nicht aufgeschnittene Blätter

auseinander bog und dazwischen spähte, fand ich die Bestätigung meines Gefühles.

Lieber Freund, ich weiß es, die Worte sind matt, die Sie hier lesen; und zwar, ich muß es gestehen, durch eine Gewalt, die ich mir anthue; wie ein Kind wohl seinen geflügelten Gedanken mit fast geschlossenen Beinen folgt, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Die Freude über Ihre liebende Teilnahme, die in der Widmung spricht, könnte aussehen wie eine Acceptation dessen, was sie darin ausspricht. — Lieber Freund, sähen Sie, was ich zu zeigen mich schäme, sie würden Ihre Absicht über Erwarten erreicht sehen. Sie haben mich erfreut und ermuthigt, wie es mir selten in meinem Leben geschehen ist. Doch glauben Sie auch nicht, daß ich Ihnen für die Ehrlichkeit Ihres Tadels in meinem Herzen jemals weniger danke.

Dies Papier soll sein wie ein Glas, aus dem nur Ein Toast getrunken wird; darum sei hier geschlossen. Auch über das Buch selbst will ich hier nichts weiter sagen, als daß Ihnen gelungen ist, nach Feststellung des verhältnißmäßigen Werthes, Schillers Gestalt aus Ihren theilweise widerstrebenden Bedingungen und zwar fast nur mit von ihm selbst beschafften Materiale — darum nur schwieriger, doch auch glücklicher — so schön und achtunggebietend ihm nachzubauen, daß den meisten unbedingten Verehrern des großen Mannes, wenn sie sehen könnten, das phrasenhafte Ding, welches sie als sein Bild auf den Altar ihres Herzens gestellt, als eine Karrikatur dagegen erscheinen müßte.

Meine Frau grüßt Sie herzlichst, wir Beide Ihre liebe Frau, die wir, wie Sie, nur zu kurze Zeit sahen und sprachen. Auch meine Teufelchen wollen erwähnt sein.

Bleiben Sie gut, lieber Freund,

Dresden, Pillnitzerstraße No 35B Ihrem

29 October 1859. Otto Ludwig.

29

An Julian Schmidt

Lieber Freund, ich überzeuge mich immermehr, daß es für das poetische Drama nur zwei Compositionsarten gibt, die des Sophokles und die Shakespeares. Beide sind sich übrigens innerlich weit näher verwandt, als der erste Blick auf beide glauben mag. In beiden ist Darstellung einer Handlung Darstellung des handelnden Menschen, oder wie man gewöhnlich sagt, der Charakter die Hauptsache. Der Vorgang ist ein innerlicher und das Äußere schließt sich darum wie der Körper um die Seele. Anders ist es in der Lessing- oder französischen Form; hier ist die Maschinerie, der Mechanismus das eigentliche Stück, während er dort Nebensache ist; diese geht mehr auf das Kunststück aus, während jene auf das Kunstwerk. Hier ist es weniger die Poesie oder die Weisheit des Dichters, die wird vergessen, indem wir sie fühlen, hier ist es mehr seine Geschicklichkeit, die uns Anerkennung abnöthigt. Lessing vergleicht einmal bezeichnend genug das Drama einer Maschine und sagt davon, diejenige sei die beste, die am wenigsten Räder habe. Damit war eigentlich der Vorzug der poetischen Form zugestanden, denn diese braucht gar keine Räder; in ihr thut die Naturkraft, was dort Maschinen thun müssen; sie ist ein lebendiger Strom, während jene ein Kunstkanal mit Schleußen ist. Aber wir wollen auch Lessing nicht aufbürden, daß er die Kunstform in seiner Emilia für die beste eines poetischen Werkes erklärt haben würde. Dagegen zeugen seine Äußerungen bei Gelegenheit Richard III, wo er die Tragödie der Franzosen mit einem Miniaturbild für einen Ring vergleicht, und zahlreiche andere Stellen sonst in der Hamburger Dramaturgie. In der Emilia hat er nur sein in der H. Dr.

gegebenes Versprechen erfüllt, mit Beibehaltung der strengsten französischen Form etwas Ergreifenderes und der wahren Tragödie näher Kommendes zu leisten, als Corneille mit all seinen Licenzen gethan. Und wer wollte leugnen, daß er sein Versprechen glorreich erfüllt habe! Und wer, daß solch ein Faktum nöthig war, seinen Behauptungen den Nachdruck zu geben, der sie erst stark genug machte, die Tyrannei des französischen Geschmackes über die ganze gebildete Welt zu brechen? Betrachtet man übrigens die Gestaltungskraft, die besonders in der Gestalt der Orsina einen Höhepunkt erreicht, der noch über alle Geburten der deutschen dram. Literatur siegend hinwegschaut, so möchte man bejammern, daß dieser Lessing nicht noch einmal in Goethe geboren wurde. Wie er nun dasteht, ist er der Zertrümmerer der alten Zwingburg, aber der Staub des Schuttes liegt überall auf seiner rüstigen Gestalt. Aber es ist nicht blos das Uebergewicht des Verstandes über Gefühl und Phantasie — übrigens kein Wunder; es war meiner Ueberzeugnng nach durchaus kein Ergebniß unharmonischer Begabung in ihm, es war nur die nothwendige Folge der stärkern Uebung jenes Vermögens; sein Verstand mußte der Phantasie und dem Gefühle Bahn hauen, und diese Arbeit, welche die thätige Kraft auf Kosten der ruhenden übend stärkte, währte bis in jene Lebenszeit, wo Phantasie und Gefühl ohnehin zu bleichen und der Verstand die Oberhand von selbst zu erhalten beginnt. Ich wollte sagen, es ist nicht blos das Uebergewicht des Verstandes im Dichter, was der Emilia die Aehnlichkeit mit einem Spiele Schach gibt; es liegt das vielmehr in der Form des Stückes, der sogenannten einheitlichen.

Die übelste Eigenheit dieser Form in Hinsicht auf ideale und tragische Behandlung eines Stoffes ist die, daß sie durchaus keine Perspektive verstattet, daß sich alles Einzelne darin mit gleicher Wichtigkeit aufdrängt.

Sie kann wegen ihrer Künstlichkeit nicht ohne zahlreiche kleine Behelfe bestehen; diese kleinen Behelfe treten nun mit in die ideale oder tragische Reihe hinein. Die Ursache oder besser der Vorwand, den man gebraucht, zum Beispiele eine Figur von der Szene zu bringen, weil Etwas darauf vorgehen soll, was sie jezt nicht erfahren darf, bekommt nun die Wichtigkeit einer Mitursache der Catastrophe. Bei der poetisch-einheitlichen Form (bei Sophokles) ist die Handlung oder der Stoff so einfach, daß man dergleichen Behelfe nicht nöthig hat, aber die sophokleische Tragödie kann auf unsern Bretern nur als culturhistorische Merkwürdigkeit erscheinen. Die einheitliche Form verträgt sich nur noch mit einer Art der poetischen Behandlung, mit der, wo die Situation und die Reflexionen des Dichters darüber die Hauptsache sind (die Schillersche). Aber ich sprach zunächst von der Lessingform in der Emilia. Welcher neuere oder überhaupt welcher Dichter möchte sich in der Geschicklichkeit neben Lessing stellen! Wer in der Gestaltungskraft, wer in der Großartigkeit der Anlage! Was kann er in dieser Form vermögen, wenn es Lessing nicht gelang, in ihr ein Kunstwerk zu schaffen? So künstlich die Maschinerie ist, so sieht man doch beständig, daß es Maschinerie ist. Die Absichtlichkeit des Autors theilt sich dem Zuschauer oder Leser mit. Die Personen dramatis, so wunderbar sie ausgestattet sind — das vergessen wir nie während des ganzen Stückes — sie sind doch nur Schachfiguren; wir bewundern den meisterhaften Spieler und nebenbei erst, wie diese Schachfiguren, indem sie der Spieler zieht, vermöge ihres kunstreichen Mechanismus sich wie Menschenbilder geberden. Immer ist es mehr die geschickte Combination des Autors, der wir mit den Augen unsers Geistes folgen, wie mit den leiblichen den Manipulationen eines Taschenspielers; wenn dieser Rosen vor unser'm Angesichte blühen macht, haben wir

weder für die Schönheit, noch für den Duft der Blume Aufmerksamkeit übrig, wir sehen ihm auf die Hände, nicht auf seiner Hände Werk. Ich sage nochmals: das ist weniger ein Mangel in Lessings Begabung, als die Natur dieser Kunstform. In der Minna fällt uns dergleichen nicht auf; die mehr verständige Natur des Lustspiels verträgt sich besser mit der Form, in welcher der Verstand sich nicht verbergen kann. Denken wir uns die Emilia in der Shakespeare'schen Form ausgeführt — jezt nicht zu gedenken, daß die Emilia eigentlich keine Tragödie, sondern ein sogenanntes Rettungsdrama ist, daß darin der Prinz die Schuld nnd Emilia, Odoardo, Appiani das Leiden haben, der Held die Figur ist, die wir am liebsten entbehrten und die sich doch am breitesten macht — so würden alle die Behelfe wegfallen oder diejenigen, welche man nicht entrathen könnte oder wollte, doch in ein ganz anderes Verhältniß zum tragischen Grundgedanken des Ganzen treten. Wenn es Sie nicht verwirrt, lieber Freund, einem verwirrten Führer zu folgen, so machen wir einen Abstecher auf das Rittergut unserer Freundin, der Frau Birchpfeiffer. Kennen Sie, um das erste, beste zu nehmen, die Waise von Lowood? Es kann nicht leicht ein geistloseres Mittel geben, als das, durch welche unsere Freundin den Lord erfahren läßt, was er wissen muß. Er geht eben — wahrscheinlich zufällig — vorüber, wie die Feindin der Waise sich zeigt, wie sie sich von ihm behorcht, nicht gezeigt haben würde. Gewiß kein geistloseres, aber es erfüllt einfach seinen Zweck und thut nicht mehr, während jedes andere und das geistvollere dies am sichersten gethan hätte. Wie wunderbar kunstreich ist die Art dagegen, wie Odoardo hinter das kommt, was er wissen muß, um dem Prinzen seinen Brei zu versalzen. So ist bei Lessing die Künstlichkeit des Mittels die Hauptsache geworden; das ganze Stück ist eigentlich nichts anderes, als eine

Darstellung dieses Mittels. Die ersten Akte enthalten die Entstehung von allerlei Handhaben zu der späteren Entdeckung Odoardos, die übrigen bis zur Katastrophe diese Entdeckung selbst. Und welche Anzahl von Mitteln zum Mittel, z. B. daß Odoardo seine Frau noch gar nicht kennen muß, weil er sonst sein Kind auf diesem gefährlichen Boden ihr nicht allein anvertraut hätte, der Vorwand, warum er getrennt von ihnen lebt; der von Marinellis Seite so seltsame laute Zank mit Appiani, welcher doch das Mittel des Ueberfalls nicht herbeiführt, da Angelo schon vorher seine Recherchen deßhalb macht. Ferner die Vorwände, warum Emilia gegen alles Costume allein in die Messe geht, der Umstand mit dem Briefe, der Vorwand, warum Odoardo seiner Tochter Rückkehr nicht erwartet u. s. w. Bei Shakespeare wird nie das Mittel zum Zwecke, er braucht keine Behelfe und wo er sie braucht, treten sie zurück, bei ihm erscheint das Nebending als Nebending und drängt sich nicht vor in die Reihe der Hauptsachen, stört also das Typische nicht. Vergleichen Sie die Behandlung des Zufälligen bei Shakespeare im Romeo, wo es warlich stark genug ist, mit der in der Emilia, bemerken Sie, wie Lessing durch seine Bemühungen, die Einwirkung des Zufälligen zu maskiren, ihm nur noch größere Wichtigkeit gibt, der naiven Behandlung Shakespeares gegenüber, der vom Zufall selber nichts zu wissen scheint oder ihn doch durchaus nicht heraushebt, sondern ihn wie ein Unwesentliches, eine Kleinigkeit traktirt, wodurch er uns bewegt, ihn für dasselbe anzusehen.

Ich führe nicht Krieg mit Lessing, sondern mit seiner Form.

Wie ist da ein stetes Verbergen und Maskiren dieses und des kleinen Einzelnen und wiederum ein Markiren und absichtliches Fingerzeigen auf anderes!

Welche Anstrengungen, diesem Netze von Verstandesbeziehungen zu folgen, es bei sich zu behalten!

Was den Zufall betrifft, so ist, was ihn vom Drama ausschließt, daß er jederzeit uns erinnert, er sei ein Behelf des verlegenen Dichters; daß er uns dadurch — ich wollte sagen, wenn er uns erinnert, er sei ein Behelf. Jeder wird aus seiner Erfahrung wissen, daß das Zufällige im Drama uns in dem Grade mehr oder weniger stört, als es uns mehr oder weniger daran erinnert, daß dem, was wir vor uns vorgehen sehen, eine fremde Absicht zu Grunde liegt, mit einem Worte, als es uns mehr oder weniger das Bedürfniß des Dichters zeigt.

Lieber Freund, warum um ein kleines Weniger oder Mehr sich entschuldigen, wo schon Zuviel und Zuwenig ist! Mag Ihnen auch etwas schwindlig werden in meinem Irrgarten, ich frage nicht danach — es ist ein sehr gutes Mittel, mit dem Hute in der Hand zu gehen; aber nur dann, wenn man nicht zu blöde ist, ihn gelegentlich als Waffe zu brauchen und ihn, statt sich, Andern auf und um den Kopf zu werfen, kommt man sicher durch das ganze Land. Ich muß Ihnen einen Blick gönnen in das Paradies meiner Elementarästhetik. Die Künste theile ich ein in Künste des Raumes und der Zeit; ich verlange vom Kunstwerk Geschlossenheit und Ganzheit, diese entsteht mir durch Beziehung*) der Teile auf einander, diese nenne ich bei den Künsten des Raumes Symmetrie, bei den Künsten der Zeit (eigentl. in der Zeit) Causalität — wiewohl dieser Ausdruck eigentlich nur auf die Poesie paßt und auch für diese zu eng ist; und für die Musik, die nothwendig auch eine gewisse Logik der Empfindungen bedarf, nur uneigentlich zu verstehen

*) Diese Beziehung bei den Künsten des Raumes eine sinnliche, bei denen der Zeit eine ideale.

ist. Auf diesem Wege komme ich zu dem Satze: ein Kunstwerk ist schön, in welchem, wenn es den Raumkünsten angehört, die Symmetrie, wenn den Zeitkünsten, die Causalität weder bemerkt, noch vermißt wird; das will sagen: sich weder als vorhanden, noch als fehlend aufdrängt, sondern darin ist, wie die Gesundheit in einem gesunden Menschen. Es versteht sich, daß die Absicht des Dichters und zwar eine ganz bestimmt auf einen gewissen Eindruck des Ganzen zielende Absicht in jedem kleinsten einzelnen Theile des Kunstwerkleibes wirkend gegenwärtig sei, wie die Seele im Leibe der lebendigen Creatur, aber ebenso nöthig ist, daß sie nirgends als solche wahrgenommen werde. Der nie zu entscheidende Streit der Materialisten und Idealisten (so heißt wohl der Gegensatz?) ist mir der preisvollste Lobgesang auf den Schöpfer des Kunstwerkes Mensch. An der Richard-Wagnerschen Musik verdrießt mich der doppelte Fehler, erstlich daß seinen Ton- und Accordfolgen das fehlt, was ich uneigentlich Causalität oder meinetwegen Logik der Musik nenne, zweitens, daß dieser Fehler so recht die Absicht, d. h. Verstandesabsicht, bewußte, kalt rechnende Absicht wie ein Horn auf der Stirne trägt, den stoßend, der sie nicht sieht.

Davon genug für diesmal, denn ich habe, seit ich Freytags Fabier als nächster Tage aufzuführende im Tagebuch des Dresdener Anzeigers angezeigt gefunden, keine Stimmung für dergleichen mehr. Mir ist's wunderlich zu Muthe, wie mir's vor keiner ersten Aufführung eines Stückes von mir zu Muthe war. Zwar bin ich wegen der Besetzung der Rollen getröstet; die könnte nicht zweckmäßiger sein, aber —

Als ich die Fabier las, wurden mir die Augen wenig trocken vor der schönen Poesie und Sprache, aber wenn ich an eine theatralische Darstellung der Tragödie dachte, so nahm der Gedanke die Form des

Wunsches an: Daß sie doch nicht aufgeführt würde! Ich weiß nicht warum mir die Gerüchte von einer bevorstehenden Aufführung als eben blose Gerüchte vorkamen; aber es geschah so und das hielt mir die Sorge um das Gegentheil ab. Aber Freytag selbst riß mich aus meiner Täuschung und seitdem habe ich alle Gründe für einen guten Erfolg, die ich auftreiben konnte, gegen die Gründe, die mich fürchten machten, täglich aufmarschiren lassen, aber vergeblich; das Resultat meiner Ueberlegungen blieb immer dasselbe: die Fabier müssen bei einer Aufführung einen Theil des günstigen Eindrucks, den sie beim Lesen machen, wieder einbüßen.

Um Ihnen deutlich zu werden — wenn das überhaupt nöthig ist — lassen Sie mich Einiges sagen. Meinem Gefühle nach ist das Stück episch componirt und empfunden, nicht dramatisch; ich glaube, eine Wirkung von Freytags Beschäftigung mit dem Romane. Denn wir machen uns eben so sehr einer Form zu eigen, als wir zu ihren Eigenthümern werden; ja, wir besitzen die Form nur, die uns besizt. Ein ander Ding ist es mit Gutzkow, dessen Dramen keine Dramen und dessen Romane nicht Romane sind, nur Verwerthungen der Zeit des Autors zum Besten seiner Eitelkeit und seines Geldbeutels. Ich bin fest überzeugt, daß, wer sich episch bestimmt hat, wenn er zum Drama schreiten oder auch nur zurückkehren will, erst eine Revolution seines ganzen poetischen Wesens durchmachen muß, deren Ergebniß dennoch ein fragliches bleiben wird — wenigstens für die nächste Produktion.

Die dramatische Composition braucht ein starkes einheitliches Centrum. Jener Bauer sagte: wenn sie sich kriegen, ist's ein Lustspiel; wenn sie sich nicht kriegen, ist's ein Trauerspiel. Er hatte nicht unrecht, wenn er meinte, daß das dramatisch Wirkende in einem Drama sich auf eine einfache Formel der Span-

nung zurückführen lassen müsse; nur daß es eben die angegebene nicht sein muß. In einem Liebesstücke könnte allerdings es jene Formel sein, welche sich etwa so modifizirt im Verlaufe des Stückes: erstlich: werden sie sich kriegen? Sie werden sich wohl nicht kriegen! Nein; sie kriegen sich nicht.

Diese Einheit der Spannung knüpft sich nun an Eine Person oder mehre, die für Eine stehen (z. B. Romeo u. Julie; Brutus u. Cassius). Denn der Dramatiker muß jede Theilung des Interesses fürchten. Die Spannung der Tragödie muß an dem Faden des ethischen Grundgedankens gehen; indem die erste Handlung eine Schuld und die nachfolgenden Fortsetzungen derselben oder Reaktionen der beleidigten Mächte, fällt solchergestalt der ideale und der causale Nexus zusammen; die Spannung ist die Erregung unsers ethischen Gefühles; dieses erwartet einen Ausgang, der Natur des Beginnes gemäß; jedes Thun darin, ist eine Steigerung derselben Erwartung; das Ganze des Thuns darin hat nur diese Erwartung zur Seele und eine dem Verstande völlig einleuchtende Herleitung seiner einzelnen Momente aus einander, zum Körper. Dadurch wird Tragisches und Dramatisches Eines. Bei Shakespeare fällt nun auch das Poetische und Theatralische damit zusammen. Man betrachte z. B. den Makbeth. Wir sehen eine Unthat, welche, wie unser ethisches Gefühl verlangt, sich bestrafen muß. Nun ist die Gliederung diese: Erste Schuld: der heimliche Mord des Königs. Dieser zieht den andern nach sich, die Vergrößerung der Anfangsschuld: Banquos Mord. Dieser das Auskommen beider, den Selbstververrath bei der Tafelszene. Die Folge davon ist, daß die beleidigten äußeren Mächte reagiren, davon die Folge des Helden Untergang, d. i. der äußerliche, der aber nur ein sichtbares Symbol seines innern Unterganges ist.

Das ethische Gefühl wird durch die zweite Schuld in seiner Erwartung bestärkt; mit dem Selbstverrath beginnt die Erfüllung seiner Erwartung.

Für den Verstand ist die Causalität völlig klar und befriedigend; so sehr, daß die Anekdote zum Typus wird; nicht blos die Geschichte des einzelnen Makbeths, sondern aller Makbeths. Ein Mord macht andere nöthig, der mörderische Usurpator wird Tyrann; der Tyrann fällt den beleidigten Mächten. Die Hauptsache: wenn dies auch nicht in allen Fällen geschieht, so fühlen wir: es sollte in allen Fällen so geschehen. Dadurch wird die ideale Welt: „die Wünsche unseres Gefühles, wie die Dinge sein sollten,“ mit der objektiven, „wie die Dinge wirklich sind“ ausgeglichen. Und auf der Grenze der beiden Welten, der Boden, auf dem sie einander gleiche Zugeständnisse machen, ist der wahrhaft poetische.

Ferner sind die Gelenke dieser Gliederung die theatralischen (schauspielerischen) Effekte; diese laufen nicht zufällig neben jener her. Sie sind: die Mordszenen, der Selbstverrath des überlasteten Gewissens in der Tafel- und in der Nachtwandelszene. Ebenda sind die Hauptstellen des Stückes in poetischer Hinsicht.

An dem Faden dieser Gliederung läuft die tragische Stimmung wie eine magnetische Strömung fortwährend vor und zurück. In der Schuld ist der Ausgang, im Ausgange die Schuld, in jedem Momente zwischen beiden sind beide, Schuld und Ausgang ideal gegenwärtig.

Die Einheit der Spannung knüpft sich an Eine vortretende Gestalt oder an mehre, die für Eine stehen und wird zur Theilnahme (Romeo u. Julie; Brutus und Cassius). Der Held ist immer gegenwärtig; spricht er nicht selber, wird von ihm gesprochen, alles Handeln im Stücke geht von ihm aus oder bezieht sich auf ihn.

Was diese Szenen unterbricht, um uns frisch zu erhalten, ihnen zu folgen, bringt kein neues Interesse, welches dem Hauptinteresse schädlich werden könnte. Davon machen nicht einmal seine Doppelhandlungen (Shakespeare's mein ich) eine Ausnahme. Vielmehr ist das stärkere Gefühl der Einheit des Ganzen ihr Hauptzweck. Wenn wir zwei Arme eines Körpers sich dienen und zu *einem* Zwecke arbeiten sehen, so überzeugt dies mehr von der Einheit der Seele in diesem Körper, als sähen wir nur einen Arm. In Shksp's Tragödieen stehen nie die Faktoren der Doppelhandlung sich als coordinirte gegenüber, die Subordination des einen unter den andern ist in keinem Momente zweifelhaft. Z. B. die Doppelgeschichte: was ein Sohn thut, seinen gemordeten Vater an dessen Mörder zu rächen. Hier ist Hamlet der Sohn, dort ist er der Mörder; Hamlet ist in beiden und in beiden die Hauptperson; was Laertes will und was er thut, interessirt uns zunächst nur um des Objektes, um Hamlets willen. Im Lear sind eigentlich nicht zwei verschiedene Vorgänge, sondern es ist fast bis in das Einzelne, derselbe Vorgang zweimal, einmal die Blindheit des Affektes mit geistiger (Wahnsinn), einmal mit körperlicher Blindheit bestraft; wir durchleben dieselbe Geschichte zweimal mit. Wie fühlbar gleichwohl ist, die eine der andern subordinirt; wenn Lear auftritt treten Gloster und Edgar in die Stellung bloser sympathisirender und reflektirender Zuschauer zurück, eine Art des antiken Chors. Ganz wie in einem Musikstück mit einer obligaten Stimme; so bringt wohl ein ander Instrument das Thema in bescheidenster Weise als Vorspiel und wird in dem Augenblicke zur blosen Rispien- (Begleitungs-) Stimme, wo die obligate Stimme mit dem Thema in allem Ausdrucke, dessen dieses fähig ist, auftritt. Ein Hauptvortheil dabei ist, daß keiner der beiden Vorgänge die Stimmung weg-

nimmt oder modifizirend schwächt, die der andere, besonders der Hauptvorgang bedarf, um zu wirken, was er wirken kann; im Gegentheile macht der Nebenvorgang die Stimmung zurecht, die der Hauptvorgang braucht. Ein Nebengrund wäre, daß nicht leicht eine Bühne mehr als einen hervorragenden Schauspieler hat.

Nun tritt in den „Fabiern" weder einer der beiden Hauptvorgänge, noch im Ganzen Eine Person so stark hervor, daß unser Interesse ihn vollends hervorzöge und sich daran heften könnte. Zuerst, was die Vorgänge betrifft: an welchen soll sich unsere Spannung und Theilnahme in dem Maße knüpfen, daß der andere in die Stellung eines Mittels zurücktritt? Ich finde in den zwei Vorgängen nicht zwei Faktoren einer geschlossenen Doppelhandlung im Shakespeare'schen Sinne, vielmehr zwei ganze Dramen, nicht zwei Seiten einer und derselben Sache, sondern zwei innerlich verschiedene Dinge, die, organisch sich abstoßend, nur mechanisch verbunden sind. Die innere Verschiedenheit wird durch die Erörterungen für und gegen die Mischehe zwischen Patriziern und Plebejern, noch stärker herausgehoben. Was hat eine Tragödie durch Rangverschiedenheit unglücklicher Liebe mit der Tragödie gemein, die einen Mord und dessen Sühnung abhandelt, wenn dieser Mord nicht in Folge jener Liebe und auch von keinem der beiden Liebenden begangen ist und solchergestalt die Sühnung des Mordes mit dem Untergange der Liebenden Eines wird, wodurch Eine Spannungsformel beide Vorgänge zusammen faßte als Eines. Wir haben durch das ganze Stück zwei Formeln, welche der Verstand zusammenfassen muß, denn das Gemüth hat den Athem nicht lang genug dazu: die eine: „werden die Liebenden vereinigt werden?" die andere „wird der Mord ungesühnt bleiben?"

Wäre der alte Consul selbst der Mörder, dann möchte immer der alte Icilius auf die epische Art zum Mitwisser werden, wie er es wirklich wird. Aber es ist nur im Allgemeinen klar, daß ein Fabier die That vollbrachte; dann handelt es sich auch nicht um das einfache Ja des Consuls zu der Ehe, sondern um die Aufhebung eines Gesetzes, — und zulezt ist die ganze complizirte Intrigue des alten Icilius vergeblich, und sie könnte wegbleiben, ohne großen Schaden. — Ueberall tritt uns in der Composition die epische Weise der Verknüpfung entgegen; nur die äußersten Räder der beiden Maschinen greifen ineinander.

Was die Personen betrifft; welche ist nun eigentlich der Held? In jedem der beiden Vorgänge bindet sich die Spannung und damit das gemüthliche Interesse an andere Personen, in dem einen an die beiden Liebenden, in dem andern besonders an den Marcus Fabius, wenn nicht an die ganze Fabierjugend. Gemein haben beide Vorgänge eigentlich nur den Cäso, der in keinem von beiden der Held, der in dem einen der aristokratische Vater, das Hinderniß, und in dem andern das Schicksal selber ist. In seiner durchaus epischen Haltung ist er zum Helden des Stückes am wenigsten geschickt — wenn Lessings Ausspruch „ein stoischer Charakter sei zum Tragödienhelden unbrauchbar da sich unsre Theilnahme stets nach dem Maße des Leidens proportionire, welches der Held ausspreche" wahr ist.

Was nun das Schlimmste ist, ein Vorgang raubt dem andern, eine Gestalt der andern die Lebensluft zu der Wirkung, die er oder sie an sich haben könnte.

Der Mord und was darum und daran hängt, läßt uns nicht die Stimmung, in die Süßigkeit der Schmerzen getrennter Liebe uns mit zu versenken, von den Liebenden kommend müssen wir immer

von Neuem wieder den ethischen und creatürlichen Schauder vor der Blutschuld des Meuchelmordes einer ganzen Rotte an einem Einzelnen verwinden. Einmal dafür gestimmt, folgen wir dem blutigen Makbeth mit tragischer Lust von Schuld zu Schuld, von Leiden zu Leiden bis zum Untergange. Das an sich Angenehmste würde von uns als unangenehme Störung empfunden werden, wenn es das an sich Grausige unterbräche; und gelänge es ihm, uns mit der Störung zu versöhnen, würden wir, was vorhin uns unwiderstehlich lockte, verabscheuen. Wie anders das im Roman, als in der Tragödie wirke, kann uns ein Blick auf irgend einen Roman von Dickens oder in seinem Geiste entworfen, zeigen. Die meisten Dickensschen Romane enthalten eine Liebes- und eine Mordgeschichte, welche äußerlich ineinander greifen, ganz ähnlich wie diese beiden in den Fabiern; ja Freytag braucht nur seinen eigenen Roman „Soll und Haben" mit den Fabiern vergleichend zu betrachten.

Dazu der übrige epische Apparat, die Absicht, nicht Leidenschaften, sondern Gesinnungen und Sitten zu schildern, die Behaglichkeit des Ganges, welchem es um den Weg ist, nicht um das Ziel, der weiche, fließende Vers, an welchem die Weichheit mit dem Charakter der dargestellten Zeit hadert und der Fluß der dramatischen Wirkung schadet — denn im Drama schläfert er ein; öfterer Wechsel des Rhythmus — ich meine nicht des Metrums — muß den Sinn frisch erhalten, die Aufmerksamkeit muß von Zeit zu Zeit nach gestoßen werden.

Kurz: mir machen die Fabier mehr den Eindruck eines historischen Romanes, als eines Dramas. Die Schönheiten des Stückes, und daran ist es unendlich reich, sind derart, daß sie beim Lesen wirken, aber auf der Bühne nicht sich geltend machen können. Freytag kann durch Kürzen und Drängen dem Stücke seinen

eigentlichen Reiz rauben, aber ich kann nicht glauben, daß durch Drängen und Kürzen ein episch Erfundenes und Empfundenes zum Drama werde.

Daß die Elemente zu einem Drama darin lagen, ja der Stoff zu zwei vollen Tragödien voller Wirkung, bin ich überzeugt. In dem Mord-Drama würde neben dem Markus der Vater stehen. Beide Figuren, allein im vollen Vordergrunde könnten bei strenge eingehaltener Stimmung die ganze Intention des Autors erfüllen, die jezt nur angedeutet und durch so ganz fremde Interessen, die sich daneben und davor aufdrängen, gelähmt sind. Eben so kämen die beiden, der Consul, der Mann der Staatspflicht und der Stammesehre und der Mann der engen Familie und des Erwerbes, der alte Icilius in erster Reihe hinter den Liebenden in einer abgesonderten Liebestragödie ganz anders zu ihrem Rechte. In jenem würde uns der alte Consul, in diesem die Fabia begreiflicher werden.

Hier muß ich noch einmal unserer guten Freundin, der Frau Birchpfeiffer gedenken. Welche Gewalt über sich zeigt diese naive Barbarin, wenn sie einen Roman für die Bretter verarbeitet! In diesem Punkte habe ich mich schon oft innerlich vor ihr demüthigen müssen. Denken sie an den obbesagten „Hammel," die Waise von Lowood. Der Roman scheint da, wo sie abbricht, erst recht dramatisch zu werden; und wieviele Andere nicht hätte der Einspruch vor dem Altare gelockt! Sie aber sieht einen gewissen, oft sehr einfachen Kern dramatischer Wirkung; diesen ergreift sie mit fester Hand und läßt sich von Nichts locken, was an sich wirken könnte, aber der Wirkung, die sie im Auge hat, nur im Mindesten gefährlich zu werden droht. Das feste Auge, mit dem sie auf jenem haftet und die feste, wenn auch plumpe und rohe Hand, mit der sie es packt und zwingt, verdient alle Anerkennung. —

Nun, es ist eben das, was alle Schauspielergedichte, wenn man anders auch dergleichen Gemächte Gedichte nennen darf, charakterisirt. Ich kann mich daher des Gedankens nicht entschlagen, daß nur ein Schauspieler ein wahrhaft großer dramatischer Dichter werden könne.

Seitdem ich in diesem Briefe von den „Fabiern" zu reden begann, sind sie hier aufgeführt worden; das Publikum hat nicht allein die Pietät gegen einen seiner Lieblinge, es hat auch seine Empfänglichkeit für das viele Große und Schöne des neusten Stückes selbst gezeigt, und ich habe mich von Herzen darüber gefreut und bin des unruhigen Zustandes ledig geworden.

Was Ihre freundlichen „praktischen Fragen" betrifft, wende ich mich nun an die erste. Es ist ein übel Ding in meiner Natur, daß, wenn ich was Erträgliches machen soll, dies so schnell als möglich und in Einem Zuge geschehen muß, und meine Gesundheit doch nie so lange genug vorhält. Ich habe nun eine Unzahl halbgebrüteter Eier, die kalt wurden und abgestanden sind. Dann — eine andere Folge jenes Uebels: fast eben soviele Eier ließ ich aus Furcht ungelegt, obgleich sie so weit fertig waren, als ein Geschöpf im Mutterleibe fertig werden kann. Von jenen etwas zu schicken, könnte zu Nichts führen, von diesen läßt sich begreiflicherweise Nichts schicken. Quoad Agnes Bernauer, von der Sie reden, habe ich, neben einigen abgestandenen, nicht mehr als drei ungelegte Eier, die mir manche Unbequemlichkeit erregen. Ich meine drei fertige Pläne und die Unbequemlichkeit liegt darin: sie sind, obgleich je zwei davon einen Theil des Faktischen mit einander gemein haben, doch im Innersten verschieden; jeder hat etwas Anderes, was mich besonders anzieht. Es ist nun ganz in der Beschaffenheit der menschlichen Natur, daß in dem Augen-

blicke, wo ich mich über die Ausführung eines der drei Pläne machen will, die Anziehungskraft der beiden andern eine stärkere wird. Trotz Deß, was je zwei, wie ich schon sagte, gemein haben, entschloß ich mich, alle drei auszuführen, wodurch die Unruhe der Rivalität beseitigt wurde, aber andere Bedenken wiederum zu Hindernissen wuchsen. Ich hatte nun den Gedanken, Ihnen die drei Pläne vorzulegen und Sie wählen zu lassen, aber es zeigte sich, daß ich nicht im Stande war, sie aufzuschreiben. Das Faktische darin, wenn ich es aufzuzeichnen versuchte, gab mir eine ähnliche Empfindung, als wollte ich mich auf die Reise begeben, um eines Tages zu Ihrer Scham und Schrecken, in puris naturalibus vor Sie zu treten und — doch der Vergleich paßt schlecht und ich kann der Mühe, einen bessern anzustellen, mich entheben, denn in diesen Tagen ist ein neues Ei in mir fertig geworden, das ich in Kurzem in seiner eigenen Schaale Ihnen zu präsentiren hoffe.

An die andere Frage zu kommen! Tausendmal schon habe ich mir sie selber gethan. Ihnen kann ich zwar Nichts oder Wenig nutzen, aber ich könnte vielleicht an Freytag Abschlagszahlungen zu machen beginnen, von dem ich bis jezt auch blos Vortheil gehabt habe. Die Fabier haben mir die Hoffnung gegeben, daß ich ihm bei öfterem Zusammensein nicht ohne Nutzen bleiben würde. Aber ich fürchte das Leipziger Klima, das mir nie zusagen wollte. Bis jezt habe ich jeden Aufenthalt in Leipzig mit einem schweren Krankenlager bezahlen müssen. Wie ich beschaffen bin, ist die blose Reise dahin ein Risiko — sonst hätte ich mich schon lange an Sie couvertirt und auf die Post gegeben.

Sie sind nun schon unter Segel mit Ihrer neusten Auflage. Als Freytag bei mir war — damals ver-

sprach er mir, bei seinem Fabieraufenthalte hier mich wieder zu besuchen, aber er mag mit Geschäften überhäuft gewesen sein; und ich habe mich drein ergeben, obgleich es mir eine Erquickung ist, ihn zu sehen — sprachen wir Manches von Ihrer Arbeit und Ihrem Arbeiten. Wahr ist es, Sie vertiefen sich leicht und daraus entsteht dann eine gewisse ungleiche Vertheilung in der Darstellung; so schien mir in der lezten Auflage zum Beispiele der Historiker Müller in der Masse auf Kosten gleich Berechtigter zu stark angewachsen. Doch kann ich nicht sagen, daß das mich sehr gestört hätte, um so weniger, da ich glaube, wiesen mich Lust und Geschick auf Ihr Feld, ich würde demselben Vorwurfe und in stärkerem Grade blosstehen, und ich als Leser mit Vergnügen Ihr Mitschuldiger werde. Aber ich weiß nicht einmal, ob Sie nicht absichtlich so verfahren und einen zureichenden Grund in der praktischen Wirkung dafür haben. Meines Wissens haben selbst die alten Muster der Geschichtsschreibung auf gewisse Fakta und Persönlichkeiten, in deren Darstellung sie zunächst eine spezielle praktische Wirkung auf ihre Zeit und Nation intentionirten, einen größeren Raum verwendet, als die künstlerische Architektonik an sich zugelassen hätte. Doch vielleicht krittle ich nur, um für so Manches, was ich Ihrer Literaturgeschichte danke, wenigstens den guten Willen, wie bei mir das Volk sagt, zu geben. Das zu Ende gehende Papier erinnert mich, meinem Schreiben ein Ende zu machen. Bleiben Sie mit Ihrer guten Frau gesund und heiter und behalten mich und meine Frau, die herzlichst grüßt, lieb. Meine Teufelchen werden immer größer; der zweite wird schon diese Ostern beginnen A zu sagen und in den bittern Apfel der Gelehrsamkeit zu beißen. So vergeht die Zeit, unser Mädchen-Teufelchen wird im Juni schon zwei

Jahre und Sie haben sie noch gar nicht gesehen. Grüßen Sie auch Freytag u. Busch auf das Freundlichste. Und nun Adieu von

Dresden am 27 März 1860. Ihrem Otto Ludwig.

Verzeihen Sie das ungestrählte Aussehen dieses Briefes.

30

An Berthold Auerbach

Dresden am 29. März 1860.

Zuvor unsern herzlichsten Glückwunsch zu dem vielen Angenehmen, welches Du, wie wir hören, in Berlin erfährst; möge Dir noch Viel davon aufbehalten sein und Dein Geschmack daran nicht stumpf werden. Ich hätte davon fort gehört und nach meiner Weise im Stillen mich mitgefreut, und, wenn Du ihn suchtest, hättest Du den Alten wiedergefunden; das weißt Du und suchst für dies Brieflein einen andern Grund als Glückwunsch und Freundschaftsversicherungen.

Hier ist er.

Ich höre, daß in einem der lezten Blätter der Europa eine Notiz stehen soll von einem alten Lustspiele von mir, welches in Deinem Besitze und von Dir dem Franz Wallnerschen Theater empfohlen und nach Verlauten angenommen worden sei, so daß dessen Aufführung in naher Aussicht stehe. Der angebliche Titel „Die Frau Mutter“ brachte mir den Hanns Frei in Erinnerung, den Du, wie ich glaube, noch von mir hast. Es wäre nun zweierlei möglich; Aeußerungen von Dir, wie etwa eine blose Erwähnung des alten Dinges oder aber der Umstand, daß dies alte Ding selbst auf irgend eine Art in fremde Hände gekommen,

könnten den Kometenkern des Gerüchtes bilden. Wer Dich kennt, wie ich, könnte wohl auch auf den Gedanken kommen, Dein alter Trieb, Deinen Freunden ohne ihr Vorwissen etwas recht Liebes zu thun, stecke dahinter, und es sei das Gerücht bis auf den hinzugedichteten Titel des Stückes Wahrheit. Dagegen freilich will sich die Ueberzeugung auflehnen, daß ein Theaterdirektor von der Praxis Franz Wallners in Bezug auf Hanns Frei die Hoffnungen Deiner Gutherzigkeit keineswegs theilen würde. Doch weiß ich wiederum, welche ansteckende Gewalt in Deinem Freundeseifer steckt, deßhalb gürte ich die weißen Lenden dieses Briefbogens und heiße ihn Dir sagen: Nicht so; daß Du dieses nicht thuest, Mann Gottes, und lässest nicht zu, daß die Scham Deines Freundes den Heiden ein Gespötte werde!“ Das heißt: den geborenen Kritikern auf dem Sande der Spree. Ich glaube, lieber Auerbach, der Boden ist nicht gemacht, Deine Heimath zu sein, so wenig als meine. — Doch ich wollte Dir keine Freude verderben, nur wegen des Hanns Frei Dich bitten, wenn es nöthig sein sollte, d. h. wenn Du wirklich Schritte gethan hättest, nicht weiter zu gehen; mir könnte jezt Nichts unangenehmer der Quere kommen, als eine etwaige solche Aufführung.

Wir befinden uns übrigens bis auf einen Katarrh meines kleinen Mädchens ganz passabel wohl; aus Ungeduld wegen des langen Winters habe ich ein vorläufiges geflügeltes Stück Frühling hinter meinem Arbeitstische aufgehängt, eine schwarzköpfige Grasmücke, alias Mönch, Plattmönch, um Wien Schwarzplatt'l, das eben sein Evangelium ertönen läßt.

Mit vielen Grüßen an Deine Frau von mir und an Euch Beide von meiner Frau mache ich Punktum. Bleibe gut

Deinem
Otto Ludwig.

31

An Berthold Auerbach

Dein Brief, lieber Auerbach, hat uns große Freude gemacht. Bestärke Dich nur in Deiner Zufriedenheit mit der Ausführung Deines Umsiedelungsentschlusses, da er einmal ausgeführt ist. Ich meine nicht, daß Du Dir etwas vormachen sollst; nur daß Du die halbe Reue, die, vielleicht nur als natürliche Folge und Reaktion, gern einer getroffenen Wahl folgt, nicht aufkommen lassen sollst. Denn, in der That, ich wüßte nicht, warum Du bereuen solltest. Als ich in meinem früheren Briefe Dir schrieb, Berlin sei kein Boden für Dich, begegnete mir, was so oft unser Urtheil krank macht; ich dachte an das, was wir gemein haben, nicht an das Andere. Du bist gesund und frisch und noch voll Kraft und Trieb, Wurzeln zu schlagen, und bleibst in Deinen Umständen immer Deiner Bewegung Herr, wo ich in dem einmal gewählten neuen Boden gern oder ungern ausdauern müßte. Ein gewichtiger Grund für Dein Dortsein ist, daß Deine Frau ein Analogon ihres Heimathsbodens findet. Was sonst Berlin von Wien unterscheiden mag, beide sind große Städte und Dresden wird seiner Anlage nach, auch wenn es sich noch bedeutend äußerlich vergrößerte, den kleinstädtischen Charakter noch lange behalten. Dann, auf Dich selbst zu kommen — weht uns nicht in jeder Zeile Schillers und Goethes der kleine Athem Weimars an? — Ein Hauptcharakterzug unserer großen Literaturperiode ist das Kleinstädtische im guten und schlimmen Sinne. Wenn Thekla das Glück preist, aus sicherer Stille das wilde Leben zu beobachten, so ist dies einer der Gründe, die sich Schiller selber vorgesagt, um sich, dessen Wesen eigentlich in's Große und Weite ging, mit der Enge zu versöhnen, in der er sich befand. Und ob nicht die

Weltbürgerei nur eine andere Seite der Kleinstädterei und Kleinstaaterei ist, eine überschwengliche Puppe, die über den Mangel halb bewußt hinweg sehen will, der auszufüllen wäre, den sie aber nicht ausfüllen kann; oder womit sie der Mahnung ausweicht, ihn auszufüllen? Und wenn man das Gegentheil suchte — das öffentlichste Allgemeinleben ist selbst dem, der einen Versteck für stilles Schaffen sucht, der günstigste Boden, da das Einzelne immer neben dem Ganzen verschwindet, wie im Gebrause der Straße tausend Töne sich gegenseitig verdecken, von denen einer, allein vernommen in abgelegener Gartenwohnung durch seine leise Deutlichkeit uns stört.

Daß Dir eine neue Arbeit, wie Du schreibst, sich noch nicht schicken will, finde ich natürlich. Der Grund wohl, daß Deine einzelnen Kräfte noch nicht zu dem Durchmesser sich ausgedehnt haben, den die Umgebung Dir im Großen und Ganzen aufdrängt. Da Dein Wunsch auf ein großliniger oder langathmigeres Schaffen geht, hast Du auch, glaube ich, in dieser Hinsicht wohl gethan, nach einer großen Stadt überzusiedeln.

Ein ander Bild. Die Fabier! So voll von Poesie und Schönheit das Gedicht ist, das von dieser Seite wenig aufrichtigere Verehrer gefunden haben kann, als ich einer bin, so kann ich dem betreffenden Comité doch nicht unrecht geben. Wenn die Stiftung wirklich dem „Drama" zu einem Aufschwunge helfen will, so darf sie kein sogenanntes Literärdrama krönen und damit das Nachstreben nach einem falschen Punkte leiten. Denn der schlimmste Feind des wahren Dramas ist das Literärdrama, und hätten wir nicht schon ein so ausgebildetes Literärdrama (durch Göethe und Schiller), wir würden ein wirkliches Drama haben. Indem das Literärdrama alle möglichen Schönheiten aller möglichen poetischen Gattungen in sich aufnimmt, wirft es

eben das wahre Drama, welches nur dramatische Schönheiten haben darf und dramatische Schönheiten haben muß, in den Schatten. Wer ein wahres Drama schreiben will, muß nun schon mit Kampf und Resignation beginnen — warlich kein üppiger Boden für ein poetisches Schaffen! Das Drama, das unter allen Kunstformen am meisten Kunst ist, verlangt zu seiner Beurtheilung mehr als alle andern einen **Kenner**. Nun ist durch die langjährige Existenz des Literärdrama der Sinn für das wahrhaft Dramatische in Deutschland verbuttet, verschrumpft; wenn ein Literärdrama auf die Bühne kommt, wird jeder gewahr, daß ein großer Mangel vorhanden, aber keinem wird die Natur dieses Mangels klar. Nun verlangt man nach einem neuen Stücke, welches diesen Mangel nicht, und doch die Vorzüge haben soll, die eben der Grund jenes Mangels sind. Indem man, besonders von den philosophischen Kritikern verführt, den Begriff des Dramatischen im weitesten, ja im uneigentlichen Sinne, d. h. bildlich, nahm, wurde Drama ein Ding, das nur in der Idee existiren kann, wie der Mensch, der weder Weib, noch Mann sondern alles beides ist, und Kind noch dazu und zwar der Mensch aller Zeiten. Das wahre Drama gehört auf die Bühne; ein wahres Kunstwerk muß organisch sein, d. h. aus **seinen** Bedingungen entwickeltes künstlerisches Leben. Die Bühne mit alledem, was daran hängt, dann das **gemischte** Publikum, das so leicht sich selbst zur Zerstreutheit bringt, wenn nicht ein scharfer Reiz von der Bühne die leichteren Reizungen im Auditorium verschling u. s. w. bringt eine Bedingung zum Dramatischen hinzu, so berechtigt als jede andere. Anstatt einer Ausführung und Aufzählung, die ein Buch füllen könnte, ein Beispiel aus einer anderen Kunst. Eine colossale Statue, die auf sehr hohem Standpunkte stehen soll, leidet von dort gesehen durch die Perspektive; ich meine, ihre untern

Theile werden unverhältnißmäßig groß — lang und stark — erscheinen, die je höher gelegenen je kleiner und schwächer; was unmittelbar vor unsern Augen stehend Schönheit und Ebenmaß, wird aus der Tiefe angesehen zum Zerrbild. Die Statue, die an solcher Stelle nicht zum Zerrbilde werden soll, muß in ihren Verhältnissen eben für diese Stelle berechnet werden; aber auch nicht anders beurtheilt als im Verhältnisse zu ihrem Standpunkte. —

Aber hinweg mit vergeblichem Mühen! Ich dachte erst durch Nachweisung, was das Dramatische eigentlich sei, und namentlich, was allein es uns sein könne, Kritik und Publikum zu verständigen; aber wer will dem, dem der Sinn selber fehlt, deutlich machen, was sichtbar, hörbar, fühlbar u. s. w. heiße? denn zu finden, ob, was ich schrieb, Wahrheit sei, wäre ja der Sinn nothwendig, der eben fehlt. Ich muß die Disposition noch unter meinen Papieren haben; Jahre lang hat der Gedanke gespukt, bis ich ihn wohlweislich aufgab.

Du wirst lachen, lieber Auerbach, über den Eifer, in den ich gerathen bin. Aber, um nicht zu vergessen, was ich mit alledem einleiten wollte: Du siehst, lieber Auerbach, daß ein Freytag an der Klippe gescheitert ist, wahres Drama und Literärdrama, die Forderung der Sache mit der Forderung der unklaren Kritik zu vermitteln; wie sollte mir das gelingen, der seiner Natur nach so weit weniger zum Vermittler angelegt ist! Ich sage nicht, daß ich in meinem Streben nach dem wahren Drama nachlassen will, nur daß ich keinerlei Hoffnung hege, damit zu erreichen, was Du für mehr als blos möglich zu halten scheinst; vielmehr bin ich gewiß, daß, je mehr mir mein Mühen gelänge, desto weniger die Kritik, wie sie ist, durch mich zufrieden gestellt würde.

In diesen Tagen habe ich eines Stoffes wegen den Ulrich Hutten von Strauß gelesen und daran

einen großen Genuß gefunden. Strauß hat, was mich so stark zu Gervinus zieht, die Shakespearesche Gesundheit, die Männlichkeit, die sich weder im Traume, noch im Rausche gefällt, und die mit keiner Art Sehnsucht und Schmachterei cokettirt, ich möchte sagen, das Phlegma der Thatkraft. Eine ganze Literatur von diesem Geiste getragen müßte eine Nation von Männern erziehen — wenn sie diese nicht schon voraussezt. Gervinus Shakespeare, besonders das Resumé am Ende ist noch immer neben Shakespeare meine Lieblingslektüre und ich finde, wie in diesem, auch in jenem (dem Resumé) immer Neues. Man hat vielfach Gervinus' Darstellung einseitig genannt und ihm vorgeworfen, er habe die eigentlich künstlerische Seite am Shakespeare zu gering bedacht; ich meinerseits habe für alle meine eigentlich technischen Erfahrungen aus dem Studium Shakespeares die Stelle im Gervinus gefunden, wo sie implicite vorhanden war, weßhalb ich lange Zeit damit umging, einen Commentar zu dem Resumé zu schreiben. „Edelweiß" war schon im — Vaterleibe ein Liebling von mir, ebenso der Josef im Schnee; ich will sehen, daß ich beide, wenn sie in der Cölner — darin sollten sie doch zuerst eingewindelt werden, wie Du mir sagtest — vollständig erschienen sind, zu Handen bekomme, damit ich mich daran ergötze und Dir dann schreibe, was mir beim Lesen ein- und etwa aufgefallen ist.

Komme nur einmal wieder zu uns. In diesen Tagen freilich hätten wir manch Hinderniß gehabt. Da unser Dienstmädchen im Krankenhause ist, versieht meine Frau mit Hülfe meiner Schwägerin ihre Obliegenheiten mit; ich habe daher öfter die Aufsicht über meine wilden Teufelchen. Du mußt all das an diesem Briefe merken, der unter der Begleitung obligaten Kinderspektakels gleichsam melodramatisch entstanden ist. Da ich immer confuser werde, mache ich ein Ende.

Zuvor noch meine Freude über Dein Schwabengebadetes Wohlsein; ich habe noch zu thun, mich an die geheizten Zimmer zu gewöhnen, was neben der entsprechenden Entwöhnung mir alljährlich viel Zeit wegnimmt, eine Zeit voll Schwindel, Uebelkeit, Beängstigung und Schmerzen aller Art.

Grüße Deine Frau bestens von uns, auch Dr. Lazarus Haus, wenn Du Gelegenheit hast, und bleibe gut

Deinem

Dresden 23st. Novbr. 1860. O. Ludwig.

32

An Berthold Auerbach

Zuerst, lieber Auerbach, quoad Kunze, so hättest Du jedenfalls vor Ratifikazion unserer Verhandlungen noch Dein Gutachten geben müssen, da wir ja übereingekommen, daß Du mein curator bonorum, wie Du und die Juristen sagen oder der „Spediteur der Frequentation meines Vermögens,“ wie jener scharfsinnige Schlossermeister in Sonneberg sich ausdrückt, sein sollst.

Den Tod Rietschels betreffend habe ich Beides, bereut, ihn nicht mehr gesucht zu haben, und mich gefreut, daß ich es, meiner Art getreu, nicht gethan. Lezteres hat den Sieg davon getragen; wenn ich denke, wie mich die Sache aus meiner absichtlichen Entfernung angefaßt hat, mag ich gar nicht denken, wie sie mich angefaßt haben würde, hätte ich den Gedanken an ihn meinen Wurzelfäden näher kommen lassen.

Ebenso, lieber Auerbach, geht mir's mit der erzählenden Form. Je weniger spezifisches Talent dafür ich besitze, desto genauer es damit zu nehmen wäre ich genöthigt, erhielte ich mich nicht halb absichtlich

in einem gewissen Leichtsinn in Bezug darauf. Ein weiterer Grund für lezteres ist ein anderer Sproß aus derselben Wurzel; meine Isolirung schließt allen Zufluß von realistischen Motiven ab; ich bin lächerlich fremd in der Welt geworden, und namentlich fehlt mir es überall am Modell das Gehabens der Stände, ihrer Sprache, Gewohnheit, Sitten, Moden. Ich muß mir das alles selbst zubereiten, soweit es möglich ist; das führt mich dahin, ein eigentlich dramatisches Element, die psychologische Entwickelung der Charakter und zwar psychologischer Typen in die erzählende Gattung einzuschwärzen. Das geht nicht, ohne Verletzung der Kunstform; ich habe also nur die Alternative: entweder die Anforderungen, denen ich nicht genug thun kann, mir absichtlich zu verdunkeln, oder ganz von der Erzählung zu lassen; und da ich das lezte nicht thun darf, muß ich das erstere wählen.

Du sagst, Du seist jezt oft zu Schwermüthigkeiten geneigt; Du hättest das nicht zu sagen brauchen, es liest sich aus Deinem ganzen Briefe heraus. So sehr mich freute, in Einem Stücke ganz den Alten in Dir zu finden, so wenig freute mich, daß Du in einem andern gar nicht so ganz der Alte mehr bist, als ich wünschte. Auch meine Frau, die Dich herzlich grüßt, fühlte das heraus. Wir wissen wohl, daß mit den hergebrachten Redensarten, mit Ermunterungsphrasen da nichts zu machen ist, und unterlassen deßhalb dergleichen. Nur eines; suche Dich doch einem Deiner Bekannten mehr anzuschließen, als Du thust; in meinen gesünderen Zeiten war das mein probatestes Mittel gegen schwermüthige Anwandlungen. Auch Gedächtnißübungen und Geometrie habe ich gut gefunden. Besonders aber Abwendung von den Dingen, die uns sonst gewöhnlich beschäftigen, damit nicht ein Assoziationswechselverhältniß entsteht. So, wenn der Fuchs, si fabula vera, von Flöhen geplagt ist, nimmt er etwas

seinem Kreise Fremdes, ein Büschel Stroh oder Heu in das Maul und begibt sich dazu — von hinten — in ein seiner gewöhnlichen Weise fremdes Element, in das Wasser. In dem zuletzt weggeworfenen Stroh oder Heu mögen dann die objektivirten Flöhe sich helfen, wie sie können oder nicht können, er, der Fuchs, ist sie aus seinen Lebenskreisen los. — Und wer so willkührlich sich bewegen kann wie Du, der kann seine Flöhe in das Meer tragen und auf die Alpen, wohin er will.

Etwas ganz Neues kann ich Dir melden. Der arme Major Serre ist auf dem Wege, ein tragischer Held zu werden ganz in Shakspeare's Weise durch einen Zusammenhang von Charakter und Schicksal durch das Medium einer überraschenden Leidenschaft. Wie ich höre, hat er vor dem Zorne mit ihren Gewinnen Unzufriedener, gefürchteter Insultirung auf der Straße zu entgehen, in ein Haus und dann von Dresden sich geflüchtet. Neun dergleichen Unzufriedene sollen von der Polizei arretirt worden sein. Näheres habe ich seit gestern, wo das Gemeldete vorgefallen sein soll, nicht vernommen. Der alte Mann dauert mich von Herzen.

Ich habe die Tage auf einen Stoff, der 1—3 Bogen in der Ausarbeitung füllen würde, gesonnen, aber vergebens. Denn sowie ich einen Stoff habe, der mir zusagt, fängt er auch sogleich an zu schwellen und über der Arbeit selbst fällt einem immer noch mehr ein; worauf man auch rechnen muß. Nun jedenfalls hast Du bald etwas in den Händen.

Und so, lieber Auerbach, werde, wie Dein gesunder Kern verspricht, bald die melancholischen Anwandlungen los, wie Du mich und nicht zum erstenmale losgemacht von Schlimmerem, was zu vergessen ich schlimmer sein müßte, als ich bin. Von meinem Hause zu reden, welches mit mir das Deine herzlichst grüßt, so haben

wir einen unangenehmen Gast; Frau, Schwägerin und die drei Teufelchen sind schon fast seit einem Vierteljahre mit einem krampfhaften, abscheulichen Husten geplagt, den unser Hausarzt für eine Keuchhustenspielart hält, und der wohl erst der Sommerwärme weichen wird. Ich habe die Seuche einige Tage mitgemacht, aber in der Zeit mir kleine mechanische Mittelchen erfunden, durch die ich sie losgeworden bin. Ich würde auch meine Leute damit kuriren, aber der rechte Gebrauch meiner Mittelchen sezt eine Kunst voraus, die man nur durch gewaltsame Nöthigung und lange Schmerzensjahre sich aneignen kann.

Bleibe so fort mir gut, Du braver Auerbach!

Dein

Dresden O. Ludwig.

am 14 Apr. 1861.

32

An Julian Schmidt

Also noch soviel Meilen weiter auseinander! Wenn ich an den Raum zwischen unsern Wohnorten dachte, sah ich ihn, ich weiß nicht warum, wenn nicht — weil ich es wünschte, als ein Ding an, das mit zunehmendem Alter abnehmen müßte; jedenfalls hatte ich eine dunkle Vorstellung von hüstelnden, auf Filzschuhen in warmgeheizten Zimmern unter Arzneiflaschen umherschleifenden Entfernungen, die unter der Zipfelmütze schon das Roth ihres scheidenden Tages auf den Backenknochen trügen; sonst hätte mich Ihr lieber Brief, lieber Freund, auch nicht auf Einen Moment in die Hülflosigkeit des Erstaunens versetzen können, in die er mich wirklich versezte. — Denn warum sollten Sie nicht nach Berlin gehen? Ich habe nach kurzem Zweifel Auerbach darum gelobt, daß er es that; warum sollte

ich Sie nicht loben, daß Sie es thaten? Hat mich doch von je an unserer Literatur, die ja, wie jede, nur ein Bild des nationalen Lebens sein kann — und darum ohne eigenes Verschulden zeitweilig ein Zerrbild sein muß — hat mich doch von je das daran verdrossen, daß sie das Dorf nicht loswerden konnte, und auch die Koryphäen derselben den Kleinstädtertypus an ihren idealistischen Leibern tragen, der auf diesem Wege uns à la Wiedertaufe noch einmal über den Kopf gegossen wird, nachdem wir ihn schon auf den natürlichen Wegen zum Ueberflusse eingesogen und verdaut wiederum von uns gegeben haben. Berlin hat schon Viel von einer Stadt, leider noch zu wenig Geschichte und zu wenig Lust, Geschichte zu haben, in der es mehr als ein leidender Erleber und sarkastischer Glossenmacher über Erleben und Erlebtes wäre. Sobald es eine Stadt ist, wird es zugleich eine natürliche und nothwendige Repräsentantenkammer von Preußen werden; und warum nicht Deutschlands werden können?

Ein Kranker wundert sich über die eigene Fügung, daß kein anderes seiner Glieder in unangenehme Berührungen mit harten Gegenständen geräth, als eben das erkrankte; er könnte in seiner Begrenzung weiter gehen und sich wundern, daß derlei Berührungen eben nur dem Kranken aufgespart sind; denn — in Wahrheit — ein Gesunder stößt sich nicht. Nun — ein Deutscher auch nicht; nicht, weil er gesund wäre, sondern weil er die Dinge, die ihn umgeben, von einem Stoffe gemacht hat, der keinen Widerstand leistet, weil er keine Bestimmtheit besitzt. Wie mit Luftkissen hat er seine Wände mit Ideen auswattirt. Denn Nichts, was dehnbarer wäre und sich leichter in alle möglichen Lagen zurechtzupfen ließe, und Niemand, der geneigter wäre, sich die Dinge zurechtzuzupfen, und ein geschickterer Zurechtzupfer, als der gute Deutsche, der Colonist des Gedankens, der Erb- und Grundherr der weiten

Gefilde der blauen Möglichkeit, mit seinen Erbaussichten in die unendliche Confusion! — Beiläufig, da ich einmal bei und in dieser Confusion angekommen bin: welchen Aufschwung wird die diplomatische Politik durch die Adoption der sogenannten Ideen nehmen, die eigentlich zu ihrer Schwächung aufgebracht wurden! Welch Feld für die Chikane solch ein Laut, solch ein Zeichen, welches Alles und Nichts, Viel und Wenig bedeutet und so schnell den Cours wechselt, als sein Oheim, das ideale Gold, das sogenannte Staatspapier. Man denke z. B. was bis jezt Freiheit auf dieser Welt geheißen und nicht geheißen hat! Proteus ist ein armer Comödiant dagegen gewesen. Was haben wir nur in Bezug auf unser deutsches Vaterland für Erfahrnisse gemacht. Da ist eine Anzahl Deutsche, die die Idee eines großdeutschen, eine Anzahl, die das Gedankenbild eines kleindeutschen Vaterlandes dem lieben Gott allabendlich auf sein Gewissen legen. Und wenn nun das Zurechtzupfen dieser Kautschuck-Idee noch weiter getrieben wird und jeder einzelne biedere deutsche Mann die Stadt oder das Dorf ausschließet, welches ihn einmal geärgert hat oder welches eben seine Hülfe anruft! Ach der arme liebe Gott! Wäre der liebe Gott nicht der liebe Gott, der liebe Gott wäre zu bedauern.

Ich habe vor Kurzem wieder einige englische Romane gelesen; wie trägt der Autor und sein Produkt die Marken der Einseitigkeit, Wunderlichkeit, Gewöhnlichkeit, aber damit den Charakter eines festen, meinetwegen harten, beschränkten Naturerzeugnisses; wie sind seine Interessen alle aus dem Boden der Wirklichkeit gewachsen, und wie überzeugt ist er von ihrer Wirklichkeit, wie sicher daher ihre Wirkung auf jeden Leser! Dagegen betrachte man die Literatur, auf welche der Deutsche als auf die seine so stolz ist! Wir sind unglückliche Menschen! alle unsere Interessen unwirkliche, geborgte, künstliche! Unsere Literatur rein, wie unsere Kunst,

eine Art Buchgelehrsamkeit, die mit dem wirklichen Leben in keinem andern Bezuge steht, als in einem verderblichen. Eine Zauberbrühe, aus Eingeweiden, Bälgen, Pfoten, Schwänzen längst vergangener oder als künftig geträumter Zustände und Bestrebungen zusammengekocht mit der in sich berauschten Nüchternheit des Bewußtseins, Etwas zu fabriziren, was unsern wirklichen Bedürfnissen so fern läge als möglich und darum geeignet sei, unsere wirklichen Bedürfnisse sich selbst verkennen zu machen. Ein Kreis, in dem es nur dem Eingeweihten wohl werden kann, der bereits seine unbefangene Natur einbüßen und sich für diese ausschließliche Art von Genuß erst zurecht machen lassen mußte.

Zur rechten Zeit erinnert mich meine edle Leber — beiläufig gefragt: Auf welcher Spur, der Griechen oder Britten, kommst, meine Leber, Du daher geschritten? — Nun, Sie werden verlegen sein, liebster Schmidt, was das Alles soll, wenn es mehr sollte, als das Sprichwort illustriren: Dem Gelehrten ist gut predigen; aber zum Glücke brauche ich Ihrem Judizium nur mit einigen zarten Winken zu Hülfe zu kommen, um Sie zu orientiren. Meine Absicht war, mit dem einen Theile meiner Rhetorik mir das Gewicht der neuhinzugekommenen Meilen zwischen uns zu erleichtern, indem ich mich damit tröstete, Sie seien der Realität auf einen Schuhmacherstich näher zu wohnen gekommen; der andere Part sollte eine Entschuldigung meines langen Schweigens auf Ihren lieben Brief einleiten, deßhalb die Anführung meiner Leber, die mich eben auf mehr ingeniöse als graziöse Weise an ihre Realität erinnerte. Wäre ich Ihrer Entschuldigung gewiß, lieber Freund, so wollte ich Sie gern mit besagter Leber und ihrer Realität ferner in Ruhe lassen und Ihnen lieber sonst etwas vorplaudern, z. B. die Mittheilung, daß ich seit Empfange Ihres Briefes einen Plan von Berlin, den

meine Jungen einmal irgend woher geschenkt bekommen, neben mir auf meinem Tische liegen habe, um nicht deßhalb aufstehen zu müssen, was bei einer Imprägnation aller meiner Gliedmassen durch einen soliden Rheumatism zuweilen der nächste Nachbar an der Unthunlichkeit ist.

Nur zu oft kommen ganze Reihen von Tagen, wo ich Hände, Arme und Rücken — ohne Zinsen wie der königliche Kaufmann Antonio — an den Schmerz und den Kopf an den Schwindel — nicht etwa Aktienschwindel — weggeborgt habe, und deßhalb nicht in eigenen Gebrauch nehmen kann. Da ergötze ich mich mit mannigfaltiger Phantasieausmalerei und lasse Sie in den strohhalmbreiten Strassen bald mit Ihrer lieben Frau, bald in Ihrer alleinigen eigenen, bald in anderer, und wenn ich keine bessere weiß, in meiner Gesellschaft umherspazieren, wegen welcher Freiheit ich um Ihre und Ihrer lieben Frau nachträgliche Genehmigung petitioniren muß. Die bedeutendsten Gebäude sind auf meinem Plane an der Stelle, die sie einnehmen, in ganzer Figur abconterfeit; der übrige Praß — wie Lessing sagt — von Häusern ist freilich desto mehr im Ungewissen ge-, dafür aber auch meiner Phantasie zu freierer Disposition überlassen. Vor Ihrer Straße der Hafenplatz und hinter derselben die Admiralität, machen sich sehr majestätisch, wenn sie sich auch nicht völlig entsprechen, und ich noch nicht dahinter kommen können, was der liebe Gott, der sonst so weise ist, an großen Städten große Ströme oder gar Meere vorbeifließen zu lassen, sich bei dieser Zusammenstellung gedacht haben muß. Ganz in Ihrer Nähe hängt einem relativen Ungeheuer von Potsdamer Thor die Potsdamer Straße wie ein aufgegangenes Bändchen unten aus den Hosen heraus und verliert sich, was ich an Ihrer Straße schon mit großem Wohlgefallen gebilligt, in ein unbestimmt wellenförmiges Wesen, welches ich trotz

dem Winter für grüne Bäume nehme. — Was mir aber höchlich gefällt, ist, daß Sie nur über das Potsdamer Thor zu klettern brauchen, um in Ihr Geschäftsfahrwasser, die Leipziger Straße zu gelangen. Nur bin ich noch nicht mit mir einig, ob ich Ihr Bureaux auf oder unter, denn daneben ist kein Platz — also auf oder unter die Admiralität oder das Kriegsministerium oder neben Felix u. Saretti, Schwarz und Zschille, oder auf oder unter oder neben Heyl u. Comp. oder auf die Spittelkirche stellen soll, wie ich denn auch Ihre liebe Frau und unsern neuen rothen Adlerritter, leztern natürlich zu Pferde, bald auf der einen, bald auf der andern Seite ihrer Straßen zum Fenster heraussehen lasse. —

Lieber Freund, so weit war ich in meinen Mittheilungen an Sie gediehen, als ein neuer starker Schmerzensanfall mir einen Riegel vorschob, der bis jezt noch nicht so weit beseitigt ist, daß ich daran denken könnte, mehr als ein Paar Worte noch hinzuzufügen. Da ich meine Leber vor Ihnen angeklagt, muß ich sie auch vor Ihnen unschuldig erklären; jenes that ich, von meinem Arzte verführt, der sich nun bei Gelegenheit dieses lezten Anfalles von der Richtigkeit meiner früheren Meinung überzeugt hat, daß mein Uebel ein chronischer Rheumatism sei, der seine Wohnung in meinen Bauch- Brust- und Rückenmuskeln hat.

Aber ich habe noch einer großen Freude zu erwähnen, die mir, Ihr Verleger durch Uebersendung des ersten Theiles Ihres neusten Buches gemacht hat, und sage Ihnen dafür meinen herzlichsten Dank. Sowie ich wieder im Stande bin, zu lesen — das ist bei mir nichts Geringes, weil ich schon seit Jahren kein Buch in der Hand vor mich hinhalten kann und meine schlechten Augen, wenn sie auch eben schmerzen- und allzugroßer Schwäche ledig sein sollten, bei den künstlichsten Lesepulten doch ein gewisses Neigen des Hauptes

oder Beugen des Rückgrates nöthig machen, welches ohne Aufregung der alten Schmerzen selten und nur für kurze Dauer geschehen kann.

Meine Frau grüßt so herzlich, wie ich, die liebe Ihre und deren guten Mann; meine kleinen Teufel werden sammt ihren kleinen Teufeleien von Tag zu Tag größer; bleiben Sie mir der Alte, wie ich bin

Ihr
alter

Dresden 27 Febr. 1862. O. Ludwig.



Inhaltsverzeichnis

Die Buchstaben hinter den einzelnen Überschriften geben den Nachweis, welchen Handschriften Otto Ludwigs die betreffenden Aufsätze und Aussprüche entnommen sind. Zu den vier Bänden (Sa, Sb, Sc, Sd) der „Shakespearestudien" den Vorstudien (V) und den Einzelhandschriften (E) des Dichters gesellen sich in diesem Bande die „Romanstudien" (R), denen eine beträchtliche Zahl der kritischen Abhandlungen und Aphorismen entnommen ist. Auch hier sind die in unsrer Ausgabe zum erstenmal abgedruckten Aufsätze durch ** bezeichnet.

Zur Ethik, Ästhetik und Litteratur

Romanstudien

Zum eignen Schaffen

Gespräche Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky

Briefe Otto Ludwigs aus den Jahren 1845—1862



